ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Γ' ΤΑΞΗ ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

1

ΠΑΛΑΙΟΛΙΘΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΟΛΙΘΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Ειδώλιο από στεατίτη (3000-2500 π.Χ.), περιοχή της Πάφου, Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο.

1. ΠΑΛΑΙΟΛΙΘΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΟΛΙΘΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Παλαιολιθική εποχή

Η δημιουργική παρόρμηση του ανθρώπου αποτυπώνεται από την εποχή που ο Homo sapiens αρχίζει να σχεδιάζει στους βράχους και να φτιάχνει αντικείμενα.Τα δημιουργήματα αυτά χρονολογούνται από το 30.000 μέχρι το 10.000 π.Χ περίπου . Η περίοδος αυτή, η οποία ονομάζεται παλαιολιθική, διακρίνεται σε τρεις επιμέρους περιόδους, ανάλογα με τα γενικά χαρακτηριστικά των ευρημάτων της εποχής:

1. στην ωρινιάκια περίοδο (περίπου 30.000-20.000 π.Χ.), κατά την οποία όλες οι αναπαραστάσεις (συνήθως ζώων) προσεγγίζονται με ένα γραμμικό - ρεαλιστικό τρόπο απεικόνισης.
2. στη σολουτραία (περίπου 20.000-14.000 π.Χ.), που ήταν μια μεταβατική περίοδος,
3. στη μαγδαλήνια (περίπου 14.000-10.000 π.Χ.), κατά την οποία οι αναπαραστάσεις προσεγγίζονται με τρόπο που πλησιάζει αρκετά το φυσικό πρότυπο, αποδίδονται δηλαδή φυσιοκρατικά (ματουραλιστικά).

Από τα σημαντικότερα δημιουργήματα ανάμεσα στο 20.000 και 10.000 π.χ. είναι οι βραχογραφίες (ζωγραφική στους τοίχους και στις οροφές σπηλαίων) που βρέθηκαν κυρίως στην Ευρώπη, σε μια ευρεία περιοχή η οποία εκτείνεται από την Πορτογαλία μέχρι τη Ρωσία.Σήμερα είναι γνωστά περισσότερα από 300. Από τα σημαντικότερα ειναι αυτά του Λασκό στη Νοτιοδυτική Γαλλία και της Αλταμί-

1

2

3

ρα στη Βόρεια Ισπανία. Επάλληλα ζωγραφισμένες οι παραστάσεις, απεικονίζουν ζώα όπως βίσονες, ελάφια, ταύρους, άλογα τα οποία (ιδιαίτερα στο σπήλαιο Λασκό) φαίνονται να κινούνται. Μαγικές ιδιότητες πρέπει να φανταστεί κανείς ότι αποδίδονταν στις μορφές αυτές, καθώς παρατηρούνται ακόμη και σήμερα παρόμοιες δοξασίες σε κυνηγετικές φυλές που έχουν επιζήσει όπως στους Μπουσμέν της Νότιας Αφρικής και στους Αβορίγινες της Αυστραλίας. Ανάμεσα στα ευρήματα που ήρθαν στο φως και έχουν διατηρήσει κάποια ίχνη ζωγραφικής είναι επίσης κόκαλα ζώων, κέρατα ταράνδου, χαυλιόδοντες των μαμούθ και πέτρες.

Εικ. 1. *Ταύροι επιζωγραφισμένοι επάνω σε άγρια ζώα (15.000-12.000 π.Χ. περίπου), Γαλλία, σπήλαιο Λασκό.*
Η χρήση του ίδιου κομματιού βράχου κατ' επανάληψη φαίνεται πολύ καθαρά στο κάτω μέρος της εικόνας, εκεί όπου τα ελάφια μπλέκονται με τους ταύρους, το ζωγραφισμένο άλογο και το κοπάδι με τα βόδια.

Εικ. 2. *Αποτύπωμα χεριού (15.000-12.000 π.χ. περίπου), Γαλλία σπήλαιο Πες Μερλ.*
Εντυπωσιακό το χέρι - αποτύπωμα του καλλιτέχνη, μπορεί να χρησίμευε ως υπογραφή ή ως άλλη ένδειξη.

Εικ. 3. *Πληγωμένος βίσονας επιτίθεται σε άνθρωπο (15.000-10.000 π.Χ. περίπου), λεπτομέρεια από βραχογραφία, μήκος βίσονα 1,10 μ., Γαλλία, σπήλαιο Λασκό.*
Η φυσικότητα με την οποία αποδίδονται τα ζώα δεν επεκτείνεται και στην αναπαράσταση των ανθρώπων. Η αντρική μορφή είναι αυστηρά σχηματοποιημένη, σε αντίθεση μ' αυτήν του βίσονα, ο οποίος ίσως να συμβολίζει το θάνατο. Εδώ φαίνεται να διεξάγεται μάχη μεταξύ δύο αντίπαλων σαμάνων*, ο ένας από τους οποίους είναι μεταμφιεσμένος σε βουβάλι και ο άλλος φορά μάσκα πουλιού. Ένα κοντάρι φαίνεται να έχει τρυπήσει το πλευρό του ζώου.

Εικ. 4. *Παράσταση ταύρου (15.000-12.000 π.Χ. περίπου), σπήλαιο Αλταμίρα.*
Λόγω της "ανατομικής" ακρίβειας της εικόνας αντιλαμβανόμαστε τον ταύρο σε καλπασμό. Βλέπουμε το χρώμα του, αλλού να περιγράφει το τρίχωμά του και αλλού να γίνεται έντονο για να σχηματίσει τον όγκο του ζώου.

4

5

6

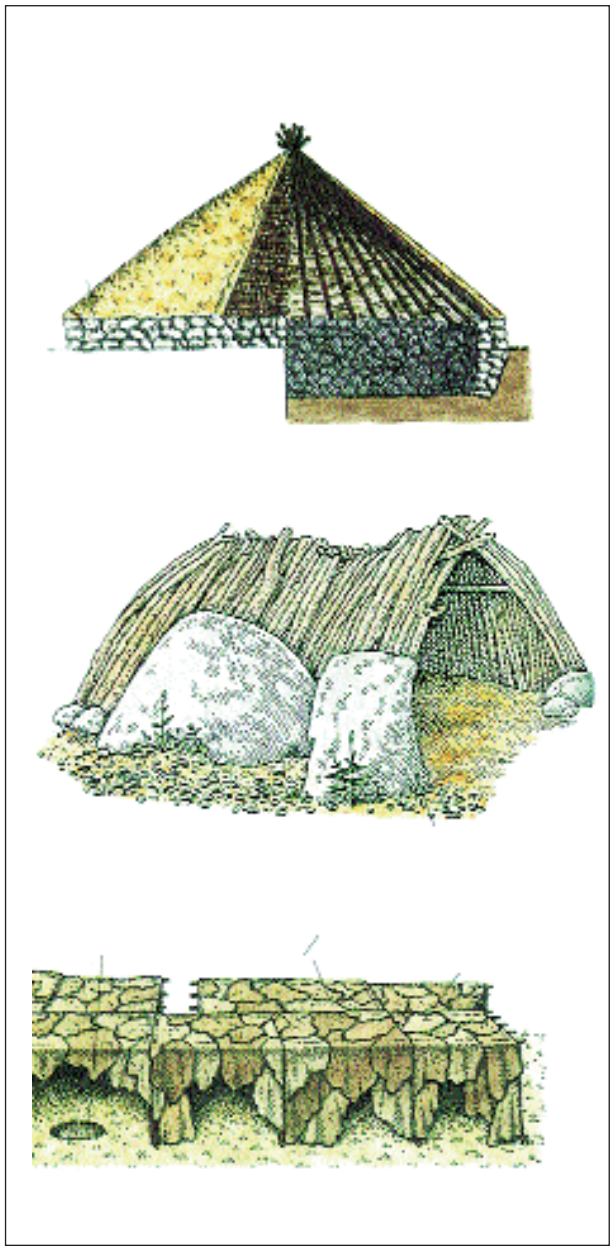
Εικ. 5. *Η Αφροδίτη του Βίλεντορφ (30.000-25.000 π.Χ. περίπου), ύψος 11,5 εκ., ασβεστόλιθος, Βιέννη.*

Οι πιο γνωστές ανθρώπινες μορφές κατά την ωρινιάκια περίοδο ήταν συνήθως γυναικείες και ονομάζονται Αφροδίτες. Πρόκειται για μικρά, απρόσωπα ειδώλια, με ατροφικά χέρια, τεράστια στήθη και μηρούς, μια παραμόρφωση που ερμηνεύεται ως προσπάθεια σχηματοποίησης της γυναικείας γονιμότητας. Σ' αυτό το ειδώλιο διακρίνονται ίχνη χρώματος. Δεν υπάρχουν χαρακτηριστικά προσώπου, αλλά ολόκληρο το κεφάλι είναι καλυμμένο με σγουρά μαλλιά. Και εδώ παρατηρούμε διογκωμένα στήθη, κοιλιά και μηρούς, που σημαίνει ότι πρόκειται για μια απεικόνιση της γονιμότητας.

Εικ. 6. *Η Αφροδίτη του Λοσέλ (15.000-10.000 π.Χ. περίπου), χαμηλό ανάγλυφο* σκαλισμένο σε πέτρα, Γαλλία, Μουσείο Μπορντό.*

Ο σαφής τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα ογκώδη χαρακτηριστικά (στήθος, κοιλιά και μηροί) έρχεται σε αντίθεση με τα ασαφή χαρακτηριστικά του προσώπου και τα ατροφικά χέρια. Η γυναίκα φαίνεται ότι συμβολίζει τη γονιμότητα. Το κέρας του βίσονα που κρατά συνδέεται μάλλον με μια θεότητα που εξουσιάζει τα ζώα και τα οδηγεί προς τους κυνηγούς.

6



Νεολιθική εποχή

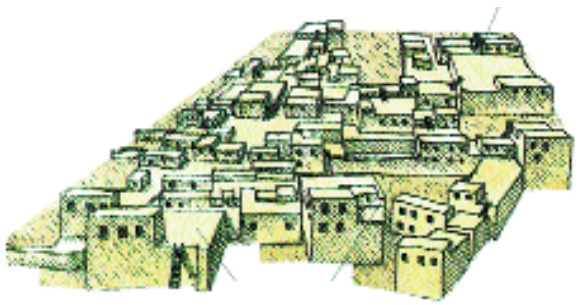
Το 8000 π.Χ. περίπου περνάμε στη νεολιθική εποχή. Οι τροφοπαραγωγοί-γεωργοί της νεολιθικής εποχής και της πρώτης εποχής του χαλκού έζησαν την περίοδο 8000-3000 π.Χ. περίπου. Φαίνεται ότι ήταν μια περίοδος μεγάλης μετακίνησης των πληθυσμών, η οποία πρέπει να οφειλόταν στην εξαφάνιση των μεγάλων κοπαδιών και συνεπώς στην ανάγκη εξεύρεσης από τον άνθρωπο άλλων μέσων προσπορισμού της τροφής. Έτσι, προέκυψαν μεγάλες αλλαγές στον τρόπο ζωής των ανθρώπων, καθώς αυτοί άρχισαν να "παράγουν", δηλαδή να καλλιεργούν τη γη ή να εκτρέφουν ζώα. Οδηγήθηκαν επομένως στην αναζήτηση μονιμότερων λύσεων για τη διαβίωσή τους. Η μόνιμη εγκατάσταση, με όλες τις αλλαγές στον τρόπο ζωής που συνεπαγόταν, είχε ως αποτέλεσμα το σχηματισμό οικισμών.

Πέτρινα μνημειακά οικοδομήματα συναντάμε κατά μήκος του Ατλαντικού, εκεί όπου σήμερα βρίσκονται η Δανία και η Βόρεια Γερμανία, αλλά και στις μεσογειακές περιοχές της Γαλλίας και της Ισπανίας, την Κορσική και τη Σαρδηνία.

Διακρίνουμε δύο είδη μνημειακών οικοδομημάτων: 1. τις θολωτές* κατασκευές με πέτρες που στηρίζονται η μία επάνω στην άλλη, χωρίς συνδετικό υλικό ανάμεσά τους, και 2. τα μεγαλιθικά οικοδομήματα με τεράστιους ογκόλιθους τοποθετημένους οριζόντια επάνω σε ορθοστάτες.

Κατά την περίοδο αυτή συναντάμε επίσης οικισμούς που αποτελούνται από καλύβες φτιαγμένες με ξύλινα δοκάρια, στέγες από κλαδιά δέντρων και ευθύγραμμη διάταξη επάνω σε βασικούς άξονες κυκλοφορίας. Διακρίνεται εμφανώς μια πρώιμη μορφή οργάνωσης της πόλης.

Περί το 5000 π.Χ. την εποχή του λίθου (παλαιολιθική και νεολιθική) διαδέχεται η εποχή των μετάλλων (χαλκού, ορείχαλκου, σιδήρου), που δίνουν το όνομά τους στις αντίστοιχες εποχές. Οι άνθρωποι αρχίζουν σταδιακά να χρησιμοποιούν τα μέταλλα προκειμένου να κατασκευάσουν τα εργαλεία τους. Είναι η εποχή των μεγάλων πολιτισμών της ανθρωπότητας οι οποίοι αναπτύσσονται γύρω από τη Μεσόγειο. Η ανάγκη κατασκευής ανθεκτικότερων εργαλείων οδήγησε στην αναζήτηση μεθόδων για τη χύτευση σύνθετων μετάλλων και στην ανάπτυξη πολύπλοκων τεχνικών με καλούπια από κερί και πηλό. Κατασκευάστηκαν έτσι χυτά όπλα και λατρευτικά αντικείμενα. Οι στιλπνές μεταλλικές επιφάνειες οδήγησαν σε διάφορες ενδιαφέρουσες αισθητικές αναζητήσεις. Η ανάγκη κατασκευής ορειχάλκινων αντικειμένων δεν άργησε να προκαλέσει και νέες εξελίξεις: ανακαλύφθηκαν καινούριοι εμπορικοί δρόμοι - είτε από την ξηρά είτε από τη θάλασσα - για να επιτευχθεί η προμήθεια χαλκού και κασσίτερου.



7

Εικ. 6. *Καλύβες από κλαδιά.*
Τα πρώτα κτίσματα ήταν φτιαγμένα από διαθέσιμα υλικά όπως χώμα, ξύλα, βράχους και δέρματα ζώων. Κατασκευάζονταν απλώς και μόνο για να καλύψουν τις ανάγκες των ανθρώπων όσον αφορά την προστασία τους από τις καιρικές συνθήκες, με αποτέλεσμα να μη μαρτυρούν ιδιαίτερες μορφικές αναζητήσεις. Εδώ παρουσιάζονται καλύβες από κλαδιά τοποθετημένα κωνικά και στερεωμένα επάνω στους βράχους. Στις συγκεκριμένες καλύβες οι άνθρωποι κατοικούσαν για λίγο χρονικό διάστημα, επειδή η αναζήτηση τροφής τούς ανάγκαζε να μετακινούνται συνεχώς.

Εικ. 7. *Ο οικισμός Τσατάλ Χουγιούκ (Catal Huyuk) (6000 π.Χ. περίπου), Τουρκία.*
Είναι από τους πρώτους οργανωμένους οικισμούς. Τα σπίτια ήταν φτιαγμένα από ωμές πλίνθους και κολλημένα το ένα με το άλλο σχηματίζοντας ένα συμπαγές σύνολο. Δεν υπήρχαν δρόμοι και η είσοδος στα σπίτια γινόταν από ανοίγματα που υπήρχαν στις οροφές. Σκάλες οδηγούσαν από την οροφή στο εσωτερικό του σπιτιού. Οι ανασκαφές που έγιναν εκεί αποτελούν τεκμήρια για τον τρόπο οργάνωσης των πρώτων μεγάλων κοινοτήτων, οι οποίες ανέπτυξαν συγχρόνως και πιο οργανωμένες μορφές λατρείας των θεοτήτων τους.

Εικ. 8. *Πολύχρωμο ζωγραφισμένο αγγείο από το Διμήνι της Θεσσαλίας (2500 π.Χ. περίπου), λευκός πηλός ζωγραφισμένος με κόκκινο και μαύρο, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο.*
Κατά τη νεολιθική περίοδο αναπτύσσεται η αγγειοπλαστική. Στο νεολιθικό οικισμό Διμήνι της Θεσσαλίας βρέθηκαν αγγεία με ενδιαφέροντα σχήματα. Οι γυαλισμένες επιφάνειές τους είναι διακοσμημένες με γραμμές και καμπύλες ("κτενισμένη διακόσμηση").

Εικ. 9. *Η "Μεγάλη Μητέρα", ασβεστόλιθος, Σαρδηνία, Μουσείο Κάλιαρι.*
Τα μικρά πήλινα ή μαρμάρινα ειδώλια που βρέθηκαν στη Σαρδηνία χαρακτηρίζονται από επίπεδες επιφάνειες (εκτός από το στήθος), σε αντίθεση με τις "στρογγυλές" Αφροδίτες της παλαιολιθικής περιόδου.

8

9

Πολιτισμοί του Σέσκλου, του Διμηνίου και της Χοιροκοιτίας (Κύπρος)

Στον ελλαδικό χώρο εμφανίζονται δείγματα ανθρώπινης παρουσίας ήδη από την παλαιολιθική εποχή. Από τους πολυάριθμους νεολιθικούς οικισμούς που βρέθηκαν (έχουν ανακαλυφθεί περισσότεροι από 900) φαίνεται ότι ο χώρος αυτός ήταν κατοικημένος από το 7000 π.Χ., ιδιαίτερα στις πεδιάδες και τα παράλιά του.

Στις αρχές του αιώνα (1901), κοντά στο Βόλο, στην περιοχή που σήμερα λέγεται Καστράκι, ανακαλύφθηκε ο νεολιθικός οικισμός του Σέσκλου. Ο οργανωμένος αυτός οικισμός αναπτύχθηκε σε μια έκταση εκατό στρεμμάτων. Η ακρόπολη είχε λιθόκτιστο περίβολο, που δείχνει ότι ήταν οχυρωμένη κατασκευή. Συγκεντρωμένα γύρω από ένα κεντρικό κτίριο, το οποίο λειτουργούσε ως μέγαρο, βρίσκονταν τα σπίτια που ήταν φτιαγμένα με λίθινα θεμέλια. Αυτό το μέγαρο φαίνεται ότι ανήκε στον αρχηγό της κοινότητας και ήταν χτισμένο με έναν ιδιαίτερα προσεγμένο τρόπο. Είχε αυλή πλακόστρωτη και δύο δωμάτια. Στο Σέσκλο βρέθηκαν επίσης πήλινα σκεύη με γραμμική διακόσμηση και έντονο κόκκινο χρώμα, γυναικεία ειδώλια - και λίγα ανδρικά - καθώς και λίθινες σφραγίδες, λίθινα εργαλεία κ.ά.

Η οχύρωση της πόλης μαρτυρεί ότι οι καλλιεργητές της γύρω περιοχής φύλαγαν την παραγωγή τους μέσα στον οικισμό, για να την προστατεύσουν από τους επιδρομείς, αλλά λειτουργούσε και ως καταφύγιο των κατοίκων σε περίπτωση κινδύνου. Φαίνεται ότι η περιοχή δοκιμάστηκε από πολλές επιδρομές και τελικά εγκαταλείφθηκε.

Αργότερα ένας άλλος οχυρωμένος οικισμός αναπτύχθηκε στην περιοχή αυτή, το Διμήνι, που είχε στενές σχέσεις με λαούς που έρχονταν από τη θάλασσα. Πρόκειται για ένα μεγάλο νεολιθικό οικισμό που απλώνεται γύρω από μια ακρόπολη οχυρωμένη με αλλεπάλληλες σειρές τοίχων σε ελλειπτικό σχήμα. Ανάμεσα στους τοίχους ακτινωτοί διάδρομοι οδηγούσαν σε έναν κεντρικό χώρο όπου υπήρχε "μεγαροειδές" κτίσμα. Πίσω από αυτό βρέθηκε ένα από τα μεγαλύτερα και πιο ενδιαφέροντα κτίσματα της νεολιθικής

Εικ. 10. *Πήλινο γυναικείο ειδώλιο (6000-5300 π.Χ. περίπου), ύψος 17 εκ., Νέα Νικομήδεια, Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Το ειδώλιο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο παλαιά δείγματα πλαστικής που βρέθηκαν στον ελλαδικό χώρο. Πιθανότατα οι μορφές αυτές να παραπέμπουν σε θεές της γονιμότητας, μια που δίνεται έμφαση στο στήθος, στην κοιλιά και στους γλουτούς.

11

12

Εικ. 11. *Πήλινο ειδώλιο καθιστής γυναίκας (5300-4300 π.Χ. περίπου), ύψος 7 εκ., Βόλος, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Οι ανασκαφές στη περιοχή της Θεσσαλίας έφεραν στο φως σημαντικά ευρήματα της νεολιθικής εποχής. Η γυναικεία μορφή είναι καθισμένη, με τα χέρια ακουμπισμένα στα γόνατα. Τα μάτια της σε σχήμα καρπού σιταριού και η μεγάλη μύτη δίνουν εκφραστικότητα στο πρόσωπο. Παρ' ότι το έργο είναι μικρό σε μέγεθος, η εκφραστικότητά του είναι μεγάλη.

Εικ. 12. *Ειδώλιο από στεατίτη (3000-2500 π.Χ.), περιοχή της Πάφου, ύψος 0,15μ., Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο.*

Η απόδοση της μορφής από την Πάφο, εντάσσεται στο σχήμα ενός σχεδόν ισοσκελούς σταυρού. Το κεφάλι, σφαιρικό και ανυψωμένο, με διακριτικά χαρακτηριστικά, στηρίζεται στον μακρύ κυλινδρικό λαιμό. Με το ειδώλιο-φυλακτό που κρέμεται στο λαιμό της μορφής, επαναλαμβάνεται το σταυροειδές σχήμα της και ορίζεται το κέντρο του σταυρού.

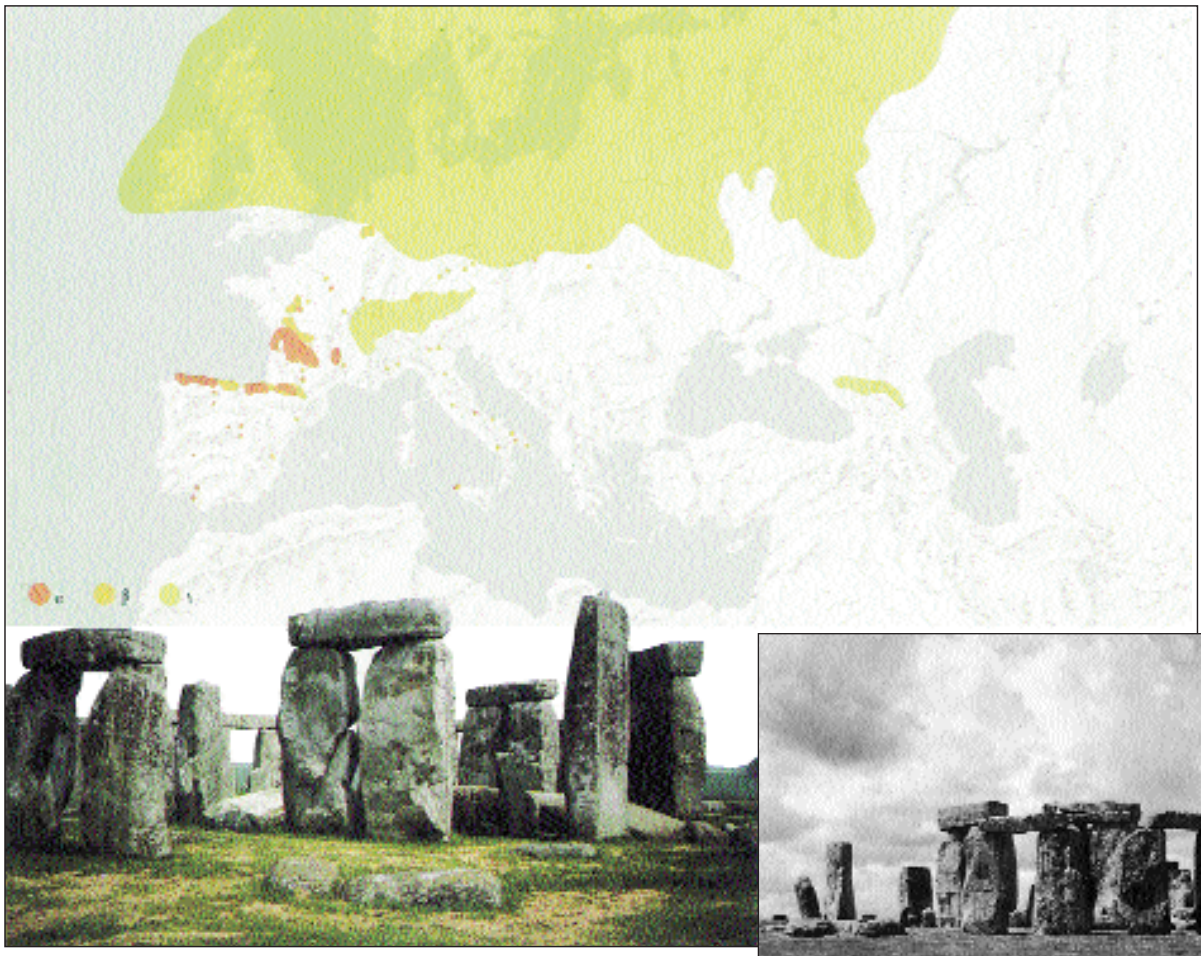
εποχής, που αποτελείται από εργαστήριο, αποθηκευτικούς χώρους και κατασκευές για το ψήσιμο της τροφής. Επίσης, στη μια πλευρά του οικισμού υπήρχε κυκλικός κεραμικός φούρνος, κοντά στον οποίο ανακαλύφθηκαν εξαιρετικά δείγματα κεραμικής με εγχάρακτη διακόσμηση.

Μεγάλος νεολιθικός οικισμός βρέθηκε και στην Κύπρο, επάνω σε έναν κωνικό λόφο κοντά στο χωριό Χοιροκοιτία, από όπου πήρε και το όνομά του ο οικισμός. Το χαρακτηριστικό του οικισμού είναι οι πετρόκτιστες θολωτές κατοικίες με στρογγυλή κάτοψη, τοποθετημένες σε μικρές ομάδες έξι ή επτά καλυβών γύρω από μια αυλή. Τα περισσότερα αγγεία που βρέθηκαν εδώ είναι λίθινα, αλλά υπάρχουν και μεταγενέστερα πήλινα με "κτενισμένη"* διακόσμηση. Οι νεκροί, οι οποίοι θάβονταν σε αβαθείς τάφους κάτω από το δάπεδο του σπιτιού, έφεραν επάνω στο στήθος τους μια πολύ βαριά πέτρα, πράγμα που φανερώνει το φόβο που είχαν οι κάτοικοι για τους νεκρούς. Μέσα στους τάφους βρέθηκαν διάφορα κτερίσματα (αγγεία, κοσμήματα κ.ά.).

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΣΤΟΟΥΝΧΕΝΤΖ (2000 π.Χ. περίπου), Αγγλία, πεδιάδα του Σόλσμπερυ

Το επιστέγασμα των επιτευγμάτων της μεγαλιθικής αρχιτεκτονικής είναι το μνημείο Στόουνχεντζ της Νότιας Αγγλίας. Αποτελείται από ένα μεγάλο κύκλο φτιαγμένο με κάθετους ογκόλιθους οι οποίοι στηρίζουν οριζόντιες δοκούς από ψαμμίτη. Μέσα σ' αυτό τον κύκλο περικλείεται ένας μικρότερος με την ίδια δομή. Ο σκοπός για τον οποίο έγινε αυτή η κατασκευή προβλημάτισε έντονα τους αρχαιολόγους, οι οποίοι υποθέτουν ότι μπορεί να αποτελούσε σημαντικό λατρευτικό τόπο ή να λειτουργούσε ως ένα περίπλοκο αστρονομικό παρατηρητήριο, επειδή οι πέτρες ήταν τοποθετημένες στον άξονα ορισμένων σημείων του ορίζοντα. Η κατασκευή του είναι εντυπωσιακή, αν σκεφτούμε τα μέσα τα οποία είχαν στη διάθεσή τους οι άνθρωποι εκείνη την εποχή, πράγμα που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, για να καταβάλουν τόσο κόπο και τόσο χρόνο για το συγκεκριμένο έργο, θα έπρεπε αυτό να είχε πολύ μεγάλη σπουδαιότητα. Κατ' αρχάς οι τεράστιοι αυτοί ογκόλιθοι θεωρείται ότι μεταφέρθηκαν εκεί



από την περιοχή Μάλμπορο Ντόουνς, η οποία απέχει 32 χιλιόμετρα από το Στόουνχεντζ. Οι ορθοστάτες είναι δουλεμένοι με πέτρινα σφυριά, για να γίνουν λείοι και να λεπτύνουν προς τα πάνω. Εδώ επίσης γίνονται, για πρώτη φορά στην ιστορία, "οπτικές διορθώσεις", δηλαδή τα υπέρθυρα (οι οριζόντιες πέτρες) κόβονται με μια ελαφριά κλίση προς τα έξω, ώστε, όταν τα κοιτάζει κανείς από το έδαφος, να δείχνουν κατακόρυφα. Για να στερεωθούν αυτά τα υπέρθυρα, είχαν ανοιχτεί τρύπες οι οποίες εφάρμοζαν σε προεξοχές που είχαν οι ορθοστάτες και το τελείωμά τους ήταν απόλυτα ευθυγραμμισμένο.

Οι τεράστιοι αυτοί ογκόλιθοι είχαν τοποθετηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε ο προσανατολισμός τους να σχετίζεται με την ανατολή του ήλιου την πιο μεγάλη ημέρα του χρόνου (δηλαδή με την έναρξη του καλοκαιριού) και με τη δύση τη μικρότερη ημέρα του χειμώνα. Γι' αυτό το λόγο πολλοί πιστεύουν ότι το Στόουνχεντζ ήταν ναός του ήλιου.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Σαμάνος: Μάγος, γιατρός ή ιερέας, αλλά οπωσδήποτε άτομο με ιδιαίτερες ικανότητες επικοινωνίας και ιδιαίτερο ρόλο στις ομάδες των πρωτόγονων ανθρώπων.

Χαμηλό ανάγλυφο: Η επιφάνεια από πέτρα ή μάρμαρο (ή άλλο υλικό) που δε λαξεύεται σε μεγάλο βάθος, η παράσταση της οποίας μόλις και εξέχει.

Θόλος: Η σκεπή που προκύπτει από την περιστροφή ενός τοξωτού τμήματος γύρω από έναν κεντρικό άξονα. Το σχήμα του θόλου εξαρτάται από το σχήμα του τοξωτού τμήματος. Μπορεί να είναι ημισφαιρικός ή ελλειψοειδής, με κυκλική ή πολυγωνική βάση. Υπάρχουν και ημικυλινδρικοί θόλοι (καμάρες).

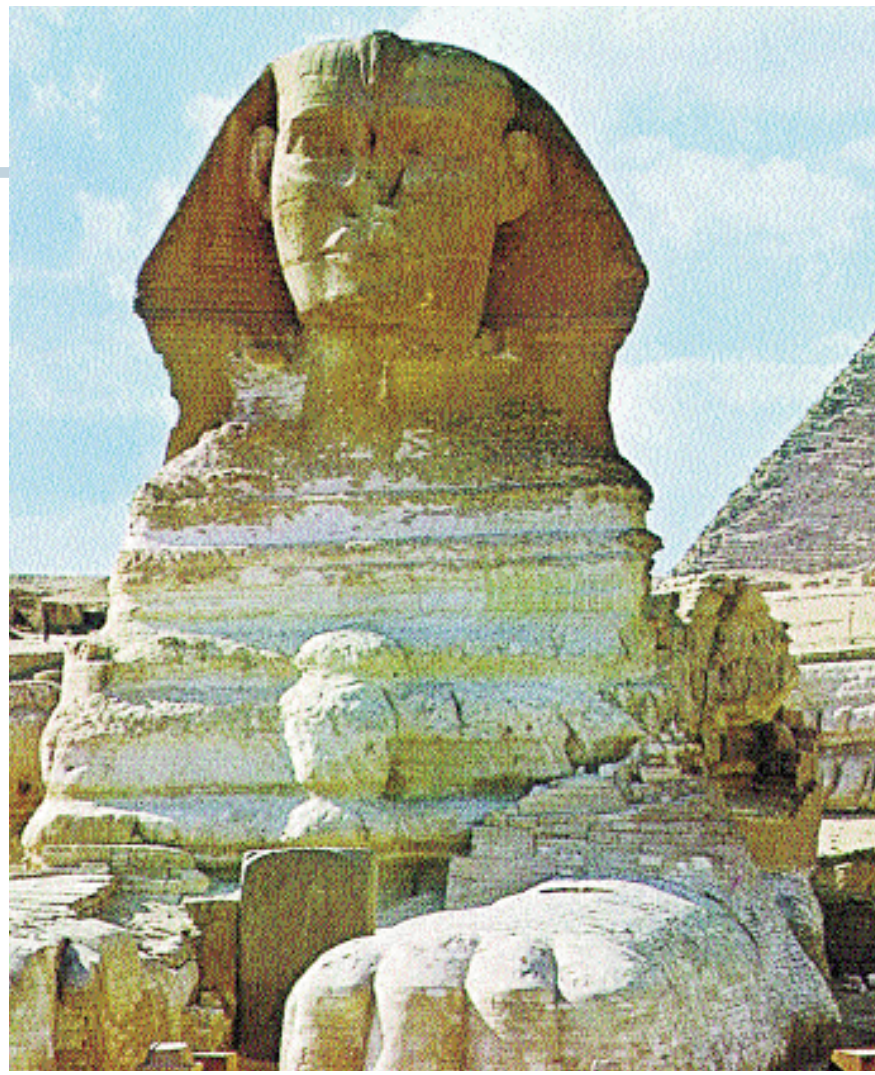
"Κτενισμένη" διακόσμηση: Όρος που οφείλεται στα ιδιόμορφα επιζωγραφισμένα διακοσμητικά σχήματα των αγγείων της νεολιθικής εποχής, τα οποία δίνουν την εντύπωση ότι έχουν δημιουργηθεί με ένα εργαλείο όπως το κτένι.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Οι βραχογραφίες αποκαλύπτουν στοιχεία του τρόπου ζωής των ανθρώπων που βρίσκονταν στην αρχή της εξέλιξης. Πώς τους φαντάζεστε;
2. Συγκρίνετε ένα γυναικείο ειδώλιο της παλαιολιθικής με ένα της νεολιθικής εποχής. Ποιες ομοιότητες και ποιες διαφορές παρατηρείτε;
3. Ποια νομίζετε ότι είναι η σημασία των ειδωλίων για τις κοινωνίες που τα δημιούργησαν;

2

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑΣ - Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ



Η Μεγάλη Σφίγγα (2530 π.Χ. περίπου), Γκίζα.

2. Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑΣ - Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ

Η τέχνη της Μεσοποταμίας

Στην περιοχή της Μεσοποταμίας, ανάμεσα στους ποταμούς Τίγρη και Ευφράτη, αναπτύχθηκε ένας από τους σπουδαιότερους αρχαίους πολιτισμούς. Η περιοχή κατοικήθηκε αρχικά (περίπου το 5000 π.Χ.) από αγρότες, οι οποίοι αξιοποίησαν το εύφορο αυτό κομμάτι γης με τη βοήθεια αρδευτικών έργων κατά μήκος των ποταμών και των παραποτάμων τους. Στην κοιλάδα της Μεσοποταμίας κτίστηκαν πόλεις, μεγαλοπρεπείς ναοί, ανάκτορα και μέγαρα που τα περιέβαλλαν μεγάλα τείχη. Ανάμεσα στα επιτεύγματα των κατοίκων της περιοχής περιλαμβάνεται και η ανακάλυψη του τροχού και του αρότρου. Αξιοποιώντας αυτά τα επιτεύγματα αναπτύχθηκαν πόλεις, που γρήγορα εξελίχθηκαν σε αυτοκρατορίες. Οι πρώτοι κάτοικοι της περιοχής ήταν οι Σουμέριοι, ακολούθησαν οι Ασσύριοι και στη συνέχεια οι Βαβυλώνιοι, οι οποίοι δημιούργησαν μια τεράστια αυτοκρατορία.

Οι Σουμέριοι ανακάλυψαν τη γραφή, (η οποία έμεινε στην ιστορία ως σφηνοειδής) πράγμα που επέτρεψε την καταγραφή των γεγονότων και συνεπώς την ανάπτυξη και τη διάδοση του πολιτισμού της περιοχής.

Ο πολιτισμός των Σουμερίων αναπτύχθηκε κυρίως στις πόλεις Ουρ, Ουρούκ και Λαγκάς. Οι γραφείς κατέγραφαν τις πληροφορίες με καλάμι επά-

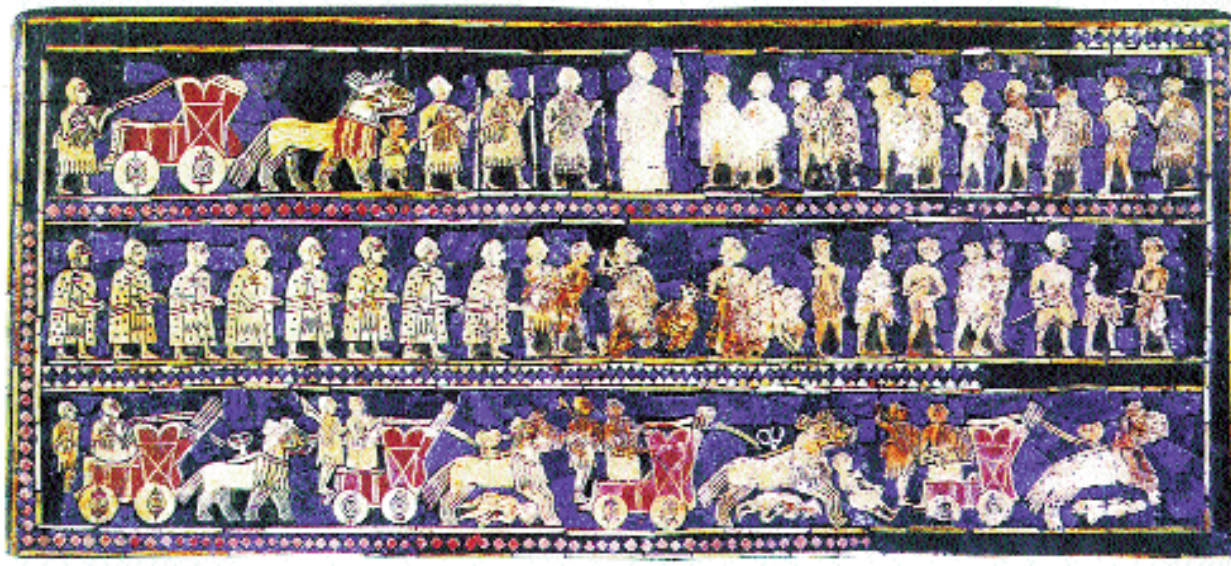
1

Εικ. 1. *Κατάλογος Σουμέριων βασιλέων.*
Πρόκειται για έναν κατάλογο που περιλαμβάνει τους Σουμέριους βασιλείς και συντάχθηκε το 1820 π.Χ. επάνω σε έναν ορθογώνιο πλίνθο. Στο επάνω του τμήμα γράφει: "Η Ουρούκ χτυπήθηκε με τα όπλα. Η βασιλεία μεταφέρεται στην Ουρ. Στην Ουρ ο Ουρ-Ναμμού, έγινε βασιλιάς και βασίλεψε 8 χρόνια. Ο Σουλγκί, γιος του θεϊκού Ουρ-Ναμμού έγινε βασιλιάς και βασίλεψε 48 χρόνια".

Εικ. 2. *Ζιγκουράτ της Ουρ (2100 π.Χ.).*
Σε κάθε πόλη της Μεσοποταμίας υπήρχαν τα ζιγκουράτ (ναοί) που ήταν φτιαγμένα από πλίνθινα κλιμακωτά επίπεδα. Ο ναός του θεού της Σελήνης ήταν τοποθετημένος στην κορυφή του ζιγκουράτ, σύμβολο της φυσικής και πνευματικής ανωτερότητας του θεού (δεν έχει διατηρηθεί). Οι τρύπες στο περίβλημα του ζιγκουράτ ίσως να είχαν ανοιχτεί για να μη σκάσουν τα πήλινα τούβλα την περίοδο των βροχών.

Εικ. 3. *Λάβαρο της Ουρ. Τμήμα στήριξης μουσικού οργάνου (2500 π.Χ. περίπου), ψηφιδωτό με κοχύλια, λαζουρίτη και κόκκινο ασβεστόλιθο επάνω σε ορυκτή άσφαλτο, βασιλικό νεκροταφείο Ουρ, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.*
Απεικονίζεται μια επιτυχής εκστρατεία του βασιλιά της πόλης Ουρ. Στην επάνω λωρίδα εικονίζεται ο βασιλιάς με την ακολουθία του, καθώς και πολλοί αιχμάλωτοι που οδηγούνται προς αυτόν. Στη μέση μια φάλαγγα αιχμαλώτων οδηγείται από πεζούς στρατιώτες με κράνη, ενώ στην κάτω λωρίδα διθέσια άρματα ανοίγουν δρόμο επάνω από τα πτώματα του εχθρού.

2



3

Εικ. 4. *Πύλη της Ιστάρ (Ιράκ) (7ος-8ος π.Χ. αι.), επισμαλτωμένοι πλίνθοι, Βερολίνο, αναπαράσταση στο Μουσείο της Περγάμου.* Πομπική πύλη στο ανάκτορο του Ναβουχοδονόσορα, στο οποίο υπήρχαν επίσης οι περίφημοι κρεμαστοί κήποι και ο Πύργος της Βαβέλ ύψους 90 μέτρων. Ως υλικό δόμησης έχει χρησιμοποιηθεί το τούβλο, το οποίο όμως έχει καλυφθεί με εφυαλωμένα πλακάκια. Η διακόσμηση παρουσιάζει ταύρους, που είναι το ιερό ζώο των Σουμερίων, και δράκους, που είναι το σύμβολο του Βαβυλώνιου θεού Μαρδούκ. Η αψίδα με τις ανάγλυφες παραστάσεις που πρωτοεμφανίζεται εδώ εξελίχθηκε αργότερα, σε άλλους πολιτισμούς, ως μια σημαντική αρχιτεκτονική μορφή. Αυτή η πύλη ήταν μία από τις έξι μνημειακές πύλες του οχυρού της Βαβυλώνας.

Εικ. 5. "*Λαμασσού*" *(750 π.Χ. περίπου), ασβεστόλιθος, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*
Ο φτερωτός ταύρος με το ανθρώπινο κεφάλι συνδυάζει τη δύναμη του ζώου με την πνευματική δύναμη του ανθρώπου. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του αγάλματος είναι τα πέντε πόδια, έτσι ώστε από όποια πλευρά και να το κοιτάξει κανείς εμφανίζεται με τέσσερα πόδια.

4

5

νω σε πέτρινες πλάκες. Οι Σουμέριοι ανέπτυξαν και αξιόλογη λογοτεχνία. Το *Έπος του Γιλγαμές* είναι το πρώτο σημαντικό ποίημα στην ιστορία της ανθρωπότητας. Ακόμα, ανακάλυψαν τη χρήση των αριθμών, ένα σύστημα που βασίζεται στον αριθμό 60 με το οποίο μέχρι σήμερα μετράμε την ώρα και τις μοίρες.

Οι Ασσύριοι επινόησαν πολεμικές τακτικές και πολιορκητικές μηχανές που τους κατέστησαν σχεδόν αήττητους, ενώ η ασσυριακή τέχνη ήταν κυρίως φορέας προπαγανδιστικός της δύναμής τους. Οι κατακτήσεις τους τους έκαναν να εξαπλωθούν υπερβολικά, με συνέπεια να ηττηθούν από τους Βαβυλωνίους. Οι Βαβυλώνιοι αντέγραψαν τη μνημειώδη ασσυριακή αρχιτεκτονική. Όταν η Βαβυλώνα κατακτήθηκε από τους Πέρσες (539 π.Χ.), δημιουργήθηκε η αυτοκρατορία των Αχαιμενιδών, η οποία εξαπλώθηκε από την Ινδία ως τη Μεσόγειο και υιοθέτησε στοιχεία αρχιτεκτονικής από τους κατακτημένους λαούς όπως τα εφυαλωμένα τούβλα, τα γλυπτά με τους φτερωτούς ταύρους, τους κίονες με τις ραβδώσεις κ.ά.

Η μνημειακή τέχνη που αναπτύχθηκε την εποχή των Σουμερίων αφορούσε παραγγελίες βασιλιάδων για μνημεία που απεικόνιζαν τις φυλές και τα λάφυρα που αποκόμιζαν αυτές από τους πολέμους.

Οι ναοί και τα ανάκτορα των Ασσυρίων ήταν διακοσμημένα με λαξευμένα στην πέτρα ανάγλυφα τα οποία αναπαριστούσαν φτερωτές φιγούρες και μυθικά τέρατα και ήταν τοποθετημένα στις πύλες των κτιρίων αυτών για προστασία. Σε μερικά ασσυριακά αγάλματα υπάρχουν εγχάρακτες λεπτομέρειες και βοστρυχωτά μαλλιά και γένια. Τα μάτια είναι υπερτονισμένα και διακοσμούνται με λαζουρίτη ή μαύρο ασβεστόλιθο.

Επίσης, η επεξεργασία του ελεφαντόδοντου έδωσε θαυμάσια έργα, που πιθανόν να κατασκευάζονταν σε εργαστήρια μέσα στα ανάκτορα.

Η πτώση της Βαβυλώνας το 539 π.Χ. σήμανε το τέλος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ίσως επειδή η τέχνη εκείνης της εποχής είχε συνδεθεί με τους μεγάλους ηγέτες των βασιλείων.

Η τέχνη της Αιγύπτου

Την Αίγυπτο ο Ηρόδοτος την ονόμασε "δώρο του Νείλου", επειδή ο Νείλος αποτελούσε την κύρια πηγή πλούτου αυτής της χώρας. Οι καλλιέργειες της άνυδρης γης της Αιγύπτου εξαρτιόταν απόλυτα από τα νερά του Νείλου τα οποία, όταν πλημμύριζαν, κάλυπταν την κοιλάδα με ένα γόνιμο στρώμα λάσπης. Στην κοιλάδα του Νείλου, το 5000 π.Χ. περίπου, εμφανίστηκαν οι πρώτοι μόνιμα εγκατεστημένοι γεωργοί. Αυτοί δημιούργησαν δύο βασίλεια: της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου. Χάρη στον αγροτικό πλούτο που εξασφάλιζε ο ποταμός, δημιουργήθηκε εκεί ένας ακμαίος και σταθερός πολιτισμός. Η Αίγυπτος ενώθηκε για πρώτη φορά κάτω από ένα μοναδικό άρχοντα το 3100 π.Χ., δηλαδή 400 χρόνια πριν από την "εποχή των πυραμίδων", ενώ η τέχνη και η αρχιτεκτονική που αναπτύχθηκαν εκεί έφτασαν στο απόγειό τους με τις πυραμίδες της Γκίζας. Το Αρχαίο Βασίλειο κατέρρευσε το

6

Εικ. 6. *Σαρκοφάγος του Τουταγχαμών (1300 π.Χ. περίπου), Κάιρο, Αιγυπτιακό Μουσείο.*
Οι σαρκοφάγοι έφεραν μαγικές ρήσεις που βοηθούσαν την ψυχή να φύγει από τον Κάτω Κόσμο και να ταξιδέψει στη μελλοντική ζωή. Ο πλούτος και η κοινωνική θέση των Φαραώ εκφράζονταν μέσα από την πολυτελή κατασκευή και διακόσμηση των σαρκοφάγων τους.

Εικ. 7. *Στήλη του Θησαυροφύλακα, 12η δυναστεία (1991-1786 π.Χ. περίπου), πέτρα, Φλωρεντία, Αρχαιολογικό Μουσείο.*
Οι πλάκες που βρέθηκαν μέσα σε αιγυπτιακούς τάφους είχαν γραμμένες με ιερογλυφικά ευχές που απευθύνονταν στις θεότητές, προκειμένου αυτές να εξασφαλίσουν την αιώνια ζωή στους νεκρούς. Ένα μεγάλο μέρος της γνώσης μας για τη ζωή στην Αίγυπτο προέρχεται από τα ταφικά ευρήματα (κτερίσματα).

Εικ. 8. *Ο Ραχοτέπ και η Νοφρέτ, 4η δυναστεία, ασβεστόλιθος, ύψος 1,20 μ., Μουσείο Καΐρου.*
Ο πλούτος του Ραχοτέπ και η θηλυκότητα της Νοφρέτ αποδίδονται με τα ρούχα και τα κοσμήματα της Νοφρέτ. Οι άντρες απεικονίζονται πάντοτε πιο σκούροι, ενώ οι γυναίκες ανοιχτόχρωμες. Οι επιγραφές στους θρόνους αναφέρουν τα ονόματα και τους τίτλους των εικονιζομένων.

Εικ. 9. *Η Μεγάλη Σφίγγα (2530 π.Χ. περίπου), Γκίζα.*
Μπροστά από τις πυραμίδες της Γκίζας υπάρχει αυτό το πέτρινο σώμα λιονταριού με κεφάλι βασιλιά. Θεωρείται ότι απεικονίζει το Φαραώ Χεφρήνο και συμβολίζει μια μορφή του Ήλιου.

8

7

9

Εικ. 10. *Νεφερτίτη (σύζυγος του Ακενατών) (1365 π.Χ. περίπου), ασβεστόλιθος, Βερολίνο, Αιγυπτιακό Μουσείο.* Τα ιδιαίτερα τονισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου δείχνουν ότι οι παραδοσιακοί κανόνες απόδοσης της μορφής καταργούνται, αλλά η εικόνα της βασίλισσας δεν παύει να υποδηλώνει την εξουσία της. Κατά την περίοδο της βασιλείας του Ακενατών η θρησκεία αλλάζει και η τέχνη αντιμετωπίζεται με μια πιο φιλελεύθερη στάση. Τα γωνιώδη σχήματα αντικαθίστανται από πιο στρογγυλεμένες φόρμες και η ακαμψία με μια λιγότερο τυπική και περισσότερο ελεύθερη απόδοση.

2160 π.Χ. περίπου. Γύρω στο 2040 π.Χ. ιδρύθηκε το Μέσο Βασίλειο, το οποίο σταθεροποίησαν ισχυροί Φαραώ, ενώ την περίοδο 1550-1086 π.Χ. δημιουργήθηκε το Νέο Βασίλειο, που ήταν και η σημαντικότερη περίοδος στην ιστορία της Αιγύπτου. Τότε η Αίγυπτος επεκτάθηκε στη Νουβία, τη Λιβύη και την Ασία. Εμπνευσμένη από τα πρότυπα της Μεσοποταμίας, ανέπτυξε ένα δικό της σύστημα γραφής (τα ιερογλυφικά) με το οποίο καταγράφονταν όλα τα γεγονότα, ενώ οι γραφείς κατείχαν σημαντική θέση στην αιγυπτιακή κοινωνία.

Η αιγυπτιακή τέχνη έχει να επιδείξει θαυμάσια επιτεύγματα στην αρχιτεκτονική (ναούς, πυραμίδες, τάφους), στη γλυπτική (ανάγλυφα ή γλυπτά από πέτρα, ξύλο, γύψο), στη ζωγραφική (τοιχογραφίες, ταφική ζωγραφική, παπύρους), καθώς και στην αγγειοπλαστική, την υφαντική τέχνη και την κοσμηματοποιία.

Ο Νείλος διευκόλυνε τη μεταφορά βαριάς πέτρας από τα λατομεία των γύρω βουνών προκειμένου να χτιστούν τα στιβαρά οικοδομήματα της Αιγύπτου. Οι απέραντες εκτάσεις και το έντονο φως συνέβαλαν στη δημιουργία των οριζόντιων μορφών, των λιτών γραμμών και της τάσης για πολύ μεγάλα κτίσματα που χαρακτηρίζει την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική. Οι Φαραώ, με την απόλυτη εξουσία τους (θεωρούνταν η ενσάρκωση του θεού Όσιρι), προσέδωσαν στην αιγυπτιακή τέχνη τις τεράστιες διαστάσεις της. Στις πυραμίδες, τόπους ενταφιασμού των Φαραώ, το σώμα του νεκρού έπρεπε να μείνει προφυλαγμένο και άφθαρτο και γι' αυτό ταρίχευόταν. Οι ζωγραφικές παραστάσεις και τα ανάγλυφα που βρίσκονται στις πυραμίδες είχαν ως στόχο να βοηθήσουν το νεκρό να περάσει στην άλλη ζωή.

Η αιγυπτιακή ζωγραφική ακολουθούσε αυστηρούς κανόνες αναπαράστασης. Χαρακτηρίζεται από ευκρινή περιγράμματα, τα οποία οι δημιουργοί γέμιζαν με επίπεδο και καθαρό χρώμα. Τα πράγματα αποδίδονταν με βάση τη γνώση που είχαν οι άνθρωποι γι' αυτά και όχι με βάση τη συγκεκριμένη οπτική γωνία που εμφανίζονταν. Για να είναι ένα σχέδιο σαφές, έπρεπε να ακολουθεί τις πιο χαρακτηριστικές όψεις των αντικειμένων. Για παράδειγμα, το μάτι και το στήθος παρουσιάζονταν μετωπικά, ενώ το πρόσωπο και το υπόλοιπο σώμα πλάγια. Οι καθιστές φιγούρες εικονίζονταν με τα χέρια επάνω στα γόνατα. Τα ιερογλυφικά λειτουργούσαν επεξηγηματικά και συνόδευαν τις παραστάσεις.

Η γλυπτική αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στην Αίγυπτο. Μαλακά υλικά λαξεύονταν με χάλκινα ή μπρούτζινα εργαλεία. Στη συνέχεια ήταν δυνατόν να επιχρυσωθούν και να χρωματιστούν. Τα αγάλματα των Φαραώ και των θεών ήταν λαξευμένα επάνω σε σκληρές πέτρες όπως ο γρανίτης, για να διατηρηθούν "αιώνια". Τα αγάλματα των ιδιωτών βρέθηκαν μέσα σε "παρεκκλήσια" ή εντοιχισμένα σε ένα είδος "αναπαυτηρίου", που επικοινωνούσε μέσω μιας στενής σχισμής με τον κόσμο των ζωντανών.

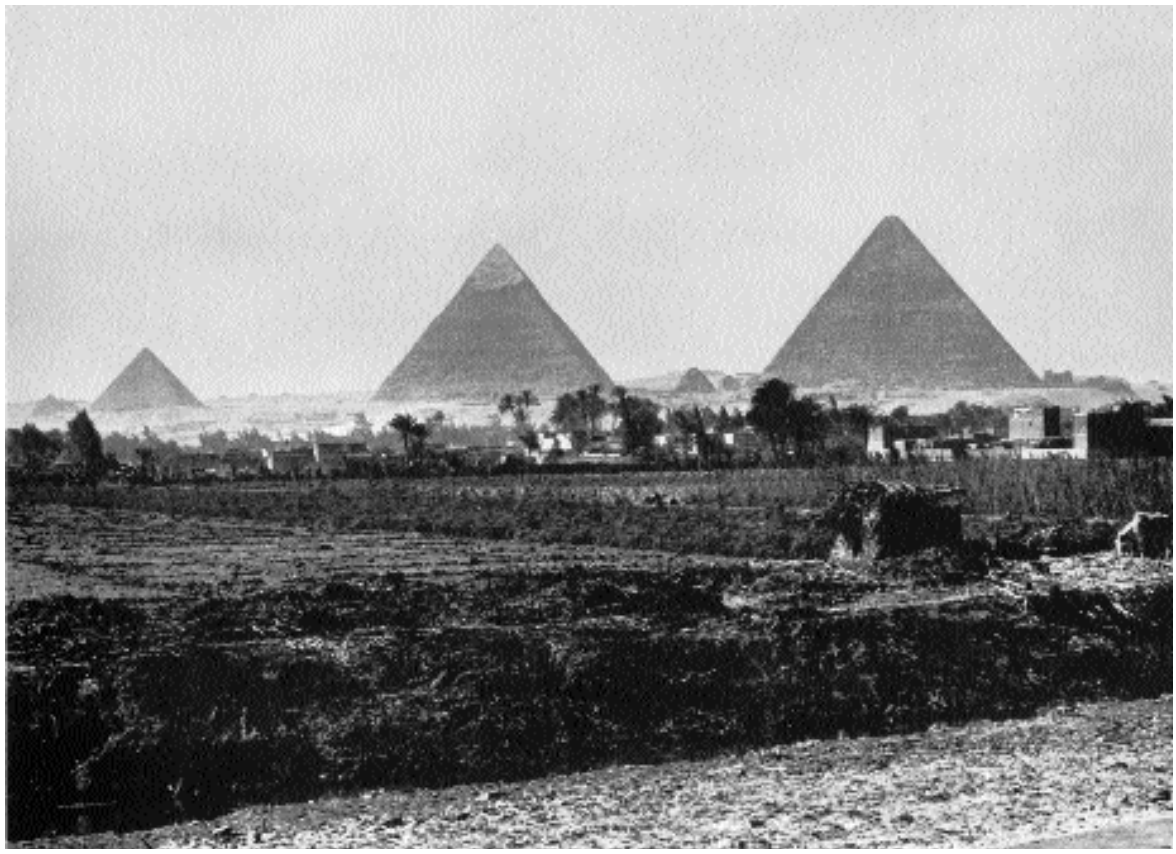
Εικ. 11. *Κιονοστοιχία του ναού του Άμμωνα, Λούξορ, 18η δυναστεία (1400-1360 π.Χ. περίπου), ύψος κίονα 22,5 μ.*
Η κιονοστοιχία αυτή έχει μήκος 53 μ. και αποτελείται από επτά παπυρόσχημους κίονες στην κάθε πλευρά. Οι κίονες μοιάζουν με τεράστια πέτρινα φυτά παπύρου.

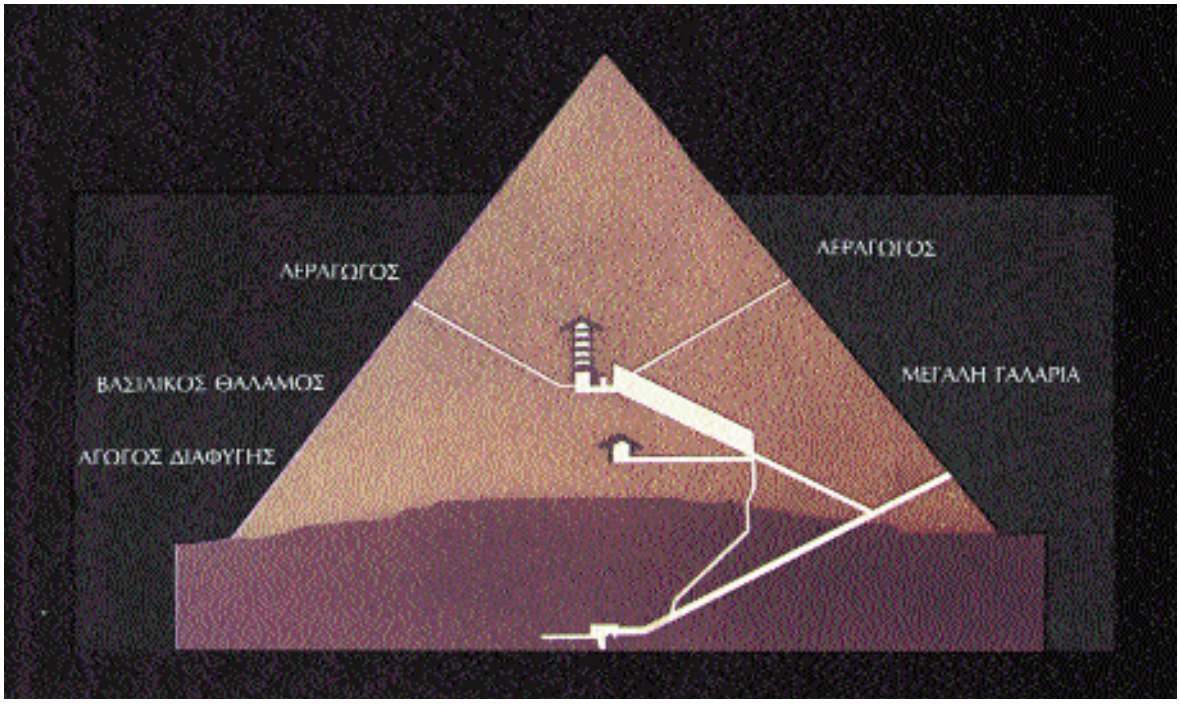
Εικ. 12. *Πυλώνας εισόδου του ναού του Άμμωνα, Καρνάκ, "λεωφόρος των κριών".*
Όταν ήταν βασιλιάς ο Ραμσής ο Β΄, ο ναός του Λούξορ ήταν ενωμένος με το ναό του Καρνάκ με μια πλακόστρωτη λεωφόρο πλαισιωμένη από λέοντες, εν είδει σφίγγας, με κεφάλι κριαριού. Κάθε χρόνο το είδωλο του Άμμωνα έκανε, μέσω του Νείλου (μέσα σε ιερή βάρκα), τη διαδρομή Λούξορ - Καρνάκ, για τη γιορτή του Ιωβηλαίου.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΟΙ ΠΥΡΑΜΙΔΕΣ ΤΗΣ ΓΚΙΖΑΣ (2723-2563 π.Χ. περίπου)

Πρόκειται για τις πυραμίδες του Μυκερίνου, του Χεφρήνου και του Χέοπα. Δεσπόζει με το μέγεθός της η πυραμίδα του Χέοπα, με ύψος 146,5 μ., πλευρά 235 μ. και 52 μοίρες κλίση. Οι τέσσερις έδρες της πυραμίδας είναι απόλυτα ευθυγραμμισμένες με τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Οι πυραμίδες χτίζονταν κατά τη διάρκεια της ζωής ενός Φαραώ. Υπολογίζεται ότι, για να χτιστούν, χρειαζόταν χιλιάδες άντρες να δουλεύουν επί είκοσι χρόνια, τοποθετώντας τεράστιους ογκόλιθους που ζύγιζαν μέχρι και δεκαπέντε τόνους ο καθένας. Οι ογκόλιθοι σέρνονταν επάνω σε ράμπες (κεκλιμένες εξέδρες) ή -σύμφωνα με τον Ηρόδοτο- μεταφέρονταν με ανυψωτικές μηχανές. Η μούμια του Φαραώ, που ήταν τοποθετημένη μέσα στη σαρκοφάγο, ερχόταν με πλοίο από το Νείλο. Μέσω μιας σκεπαστής οδού που υπήρχε μέσα στον ταφικό ναό και ύστερα από μια τελετή που επιτελούσαν οι ιερείς, εναπόθεταν το νεκρό βαθιά μέσα στην πυραμίδα, την οποία σφράγιζαν με έναν τεράστιο ογκόλιθο. Γύρω από τις πυραμίδες υπήρχε μια ολόκληρη νεκρόπολη. Οι μικρότερες πυραμίδες φτιάχτηκαν για τις βασίλισσες, ενώ για τους ηγεμόνες και τους αυλικούς έχτιζαν τους μασταμπά*.




ΑΕΡΑΓΩΓΟΣ
ΑΕΡΑΓΩΓΟΣ
ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ
ΜΕΓΑΛΗ ΓΑΛΑΡΙΑ
ΑΓΟΓΟΣ ΔΙΑΦΥΓΗΣ

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Μασταμπά: Ταφικά μνημεία, προγενέστερα των πυραμίδων, χτισμένα από πλίνθους ή λίθους, με ορθογώνια κάτοψη, κεκλιμένους τοίχους και επίπεδη οροφή.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Σε τι συμπεράσματα καταλήγετε όσον αφορά την κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική οργάνωση της Αιγύπτου, από το γεγονός ότι οι άνθρωποι της εποχής εκείνης μπόρεσαν να μεταφέρουν και να ανυψώσουν τους τεράστιους ογκόλιθους με τους οποίους χτίστηκαν οι πυραμίδες;
2. Τα ζιγκουράτ και οι πυραμίδες είχαν κλιμακωτό σχήμα στη φάση της κατασκευής τους. Μπορείτε να αιτιολογήσετε γιατί;
3. Συγκρίνετε ένα ασσυριακό με ένα αιγυπτιακό ανάγλυφο και συζητήστε στην τάξη για τις ομοιότητες ή τις διαφορές που παρουσιάζουν.
4. Όπως γνωρίζουμε, οι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι, όταν η ψυχή κάποιου άνθρώπου επιστρέψει στη γη μετά το θάνατο, θα πρέπει να βρει ακέραιο το σώμα. Μπορείτε να χρησιμοποιήσετε αυτή την παραδοχή για να ερμηνεύσετε την τέχνη της Αιγύπτου (μούμιες, ταφικά μνημεία, αναπαραστάσεις);

3

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ

"Ο αρπιστής" (2700 π.Χ. περίπου), μαρμάρινο ειδώλιο ανδρικής μορφής, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

3. Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ: ΟΙ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

- ΚΥΚΛΑΔΙΚΟΣ
- ΜΙΝΩΙΚΟΣ
- ΜΥΚΗΝΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Γύρω στο 3000 π.Χ. μετακινήθηκαν και αναμείχθηκαν με τους προϋπάρχοντες κατοίκους του Αιγαίου λαοί που ανήκαν στις μεσογειακές ή τις μικρασιατικές φυλές. Από τον τόπο της εγκατάστασής τους, δηλαδή την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, ο πολιτισμός που δημιούργησαν ονομάστηκε αιγαιακός. Ανάλογα με την περιοχή που ο πολιτισμός αυτός αναπτύχθηκε, ονομάστηκε κυκλαδικός, κρητικός ή μινωικός και μυκηναϊκός. Ο μυκηναϊκός είναι ο πρώτος πολιτισμός που αναπτύχθηκε από Έλληνες στην ηπειρωτική χώρα γύρω στο 2000 π.Χ.

Κυκλαδικός πολιτισμός

Τα νησιά των Κυκλάδων φαίνεται ότι είχαν κατοικηθεί από τα τέλη της πέμπτης χιλιετίας π.Χ. Εκεί αναπτύχθηκε ένας ιδιαίτερος πολιτισμός που ονομάστηκε κυκλαδικός. Η πρώτη του φάση ονομάζεται πρωτοκυκλαδική περίοδος (3200-2000 π.Χ.). Από τα ηφαιστειογενή πετρώματα των νησιών κατασκευάστηκαν τα πρώτα εργαλεία. Επί χιλιάδες χρόνια κατασκευάζονταν από οψιανό της Μήλου βέλη, δρεπάνια και μαχαίρια, ενώ από τραχείτη κατασκευάζονταν μύλοι και γουδιά. Παράλληλα, η ύπαρξη πλούσιων κοιτασμάτων μαρμάρου στην Πάρο και στη Νάξο συνέβαλε στη δημιουργία αντικειμένων και έργων τέχνης.

Η περίοδος της μεγάλης ακμής του πολιτισμού

Εικ. 1. *Μικρογραφική ζωφόρος νποπομπής (1650 π.Χ. περίπου), τοιχογραφία, ύψος 0,43 μ., Ακρωτήρι της Θήρας, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Η τοιχογραφία αυτή είναι από τα σπουδαιότερα μνημεία της ευρωπαϊκής τέχνης. Το πλήθος των λεπτομερειών δίνει την αίσθηση μιας αφήγησης που ξετυλίγεται με εικόνες.

2

1

Εικ. 2. *Πίθηκοι - Νεαροί πυγμάχοι - Αντιλόπες (1650 π.Χ. περίπου), τμήματα τοιχογραφιών, Ακρωτήρι της Θήρας, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

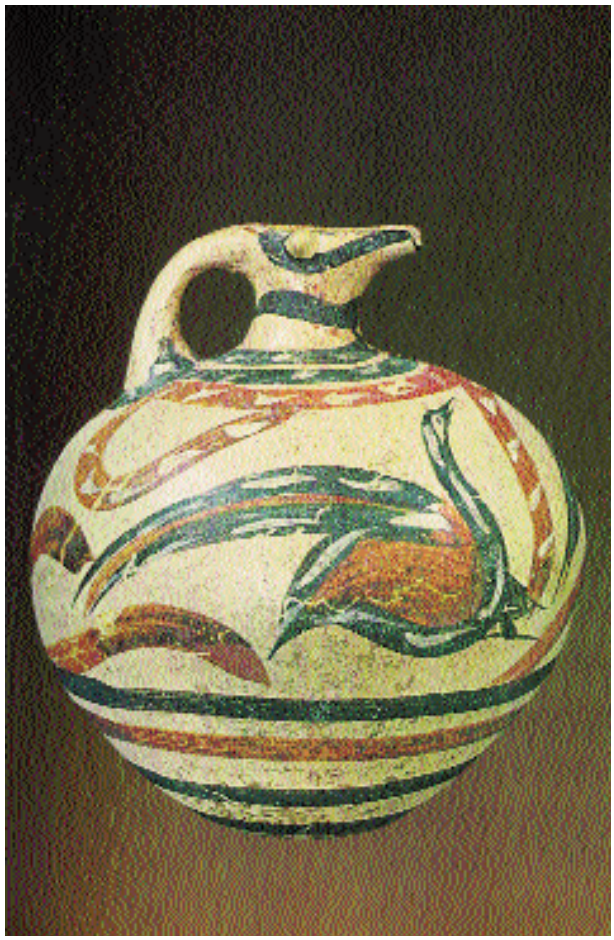
Αν η πρωτοκυκλαδική περίοδος (3200-2000 π.Χ.) μπορεί να χαρακτηριστεί από την άνθηση της γλυπτικής, οι επόμενες, μέση και υστεροκυκλαδική (2000-1100 π.Χ.), χαρακτηρίζονται από την άνθηση της ζωγραφικής. Το σπουδαιότερο δείγμα των ζωγραφικών επιδόσεων του κυκλαδικού πολιτισμού είναι οι τοιχογραφίες από το Ακρωτήρι της Θήρας. Οι κυκλαδικές τοιχογραφίες δείχνουν όχι μόνο καθημερινές δραστηριότητες, αλλά και εξωτικά τοπία, απόρροια των εμπειριών από τα ταξίδια των Κυκλαδιτών.

Εικ. 3. *Ψαράς (1650 π.Χ. περίπου), τμήμα τοιχογραφίας, Ακρωτήρι της Θήρας, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Οι νωπογραφίες στο Ακρωτήρι διακοσμούσαν τα σπίτια των κατοίκων της Θήρας. Η τέφρα, που μετά την έκρηξη του ηφαιστείου έθαψε τον οικισμό, συνέβαλε στη διατήρηση των καλλιτεχνικών δημιουργιών. Η παράσταση αυτή δείχνει ένα νεαρό ψαρά που κρατά στα δύο χέρια την ψαριά του. Εδώ είναι μία από τις πρώτες προσέγγισεις του γυμνού ανδρικού σώματος, θέμα που θα απασχολήσει την ελληνική τέχνη για αιώνες. Παρ' όλη την επιρροή της αιγυπτιακής τέχνης, οι τοιχογραφίες της Θήρας διατηρούν μια μοναδικότητα, χαρακτηριστική της κυκλαδικής τέχνης, που δημιούργησε ένας λαός ευέλικτος και ελεύθερος.

2

3



Εικ. 4. *Πρόχους, Ακρωτήρι της Θήρας, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα της κυκλαδίτικης αγγειοπλαστικής τέχνης είναι τα κεραμικά σκεύη τα οποία βρέθηκαν σε τάφους. Είναι διακοσμημένα με γεωμετρικά ή φυσιοκρατικά μοτίβα καταπληκτικής αρμονίας και συμμετρίας, τα οποία οι κεραμοπλάστες δημιούργησαν με την τεχνική της εμπίεστης* και της χαρακτής* διακόσμησης. Αλλά και σε μάρμαρο σμιλεύονταν αντικείμενα (πυξίδες, φιάλες, ποτήρια, κύλικες), καθώς η ανάπτυξη της μεταλλουργίας και η τελειοποίηση των εργαλείων επέτρεπαν στους μαρμαρογλύπτες το λάξευμα περίτεχνων μοτίβων που δανείζονταν από την αγγειοπλαστική.

Εικ. 5. *Οικισμός στη Χαλανδριανή της Σύρου (2800-2300 π.Χ. περίπου).*

Στη Χαλανδριανή της Σύρου βρίσκεται το πιο χαρακτηριστικό δείγμα κυκλαδικού οικισμού, οργανωμένου και, προφανώς, πολυάνθρωπου. Ο οικισμός προστατευόταν με τεχνητή και φυσική οχύρωση. Η ακρόπολη δέσποζε στην περιοχή και προστάτευε τους ανθρώπους και τα αγαθά τους από τις επιδρομές των εχθρών. Μέσα στην ακρόπολη είχαν οργανωθεί όλη η βιοτεχνία και το εμπόριο, και τα ευρήματα μαρτυρούν την παραγωγή κεραμικών σκευών, αλλά και την ύπαρξη μεταλλουργικών εργαστηρίων για την επεξεργασία του χαλκού, του αργύρου και του μολύβδου.

6.α 6.β 6.γ

Εικ. 6. *α) "Ο αυλητής της Κέρου" (2700 π.Χ. περίπου), μαρμάρινο ειδώλιο ανδρικής μορφής, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. β) "Ο αρπιστής" (2700 π.Χ. περίπου), μαρμάρινο ειδώλιο ανδρικής μορφής, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. γ) "Ο εγείρων πρόποσιν" (2700 π.Χ. περίπου), μαρμάρινο ειδώλιο ανδρικής μορφής, Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.*

Στις μορφές του "Αυλητή της Κέρου" του "Αρπιστή", και της ανδρικής μορφής που υψώνει το χέρι σε θέση πρόποσης φαίνεται η πλήρης κατάκτηση της τρίτης διάστασης. Τα γλυπτά είναι περίοπτα, δηλαδή ορατά από κάθε πλευρά.

των Κυκλάδων, κατά την οποία αναπτύχθηκαν τα μεγάλα αστικά κέντρα όπως το Ακρωτήρι στη Θήρα και η Φυλακωπή στη Μήλο, ήταν η μεσοκυκλαδική περίοδος (2000-1600 π.Χ. περίπου). Τα ιστιοφόρα των Κυκλαδιτών, που απεικονίζονται στις παραστάσεις της "μικρογραφικής ζωφόρου" στο Ακρωτήρι της Θήρας, φαίνεται ότι κινούνταν τόσο στο Αιγαίο όσο και στην Ανατολική και τη Δυτική Μεσόγειο.

Περίπου στα μέσα του 17ου αιώνα π.Χ. η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας σήμανε το τέλος της μεσοκυκλαδικής και την αρχή της υστεροκυκλαδικής περιόδου (1600-1100 π.Χ. περίπου). Παχύ στρώμα τέφρας έθαψε τον οικισμό της Θήρας. Μετά την καταστροφή της κυκλαδικής κοινωνίας της Θήρας, στους οικισμούς των γειτονικών νησιών, που είχαν πληγεί λιγότερο (Μήλος, Κέα, Νάξος, Πάρος), η ζωή επανήλθε στους ρυθμούς της. Η ανερχόμενη δύναμη των Μυκηνών επηρέασε τον κυκλαδικό πολιτισμό (εκμυκηναϊσμός), όμως αυτός ποτέ δεν έχασε το νησιωτικό χαρακτήρα του: την ευελιξία, την ευρηματικότητα, την ελευθερία έκφρασης.

Οι Κυκλαδίτες, λαός ναυτικός, συνέδεσαν τη ζωή τους με τη θάλασσα. Οι οικισμοί τους ήταν χτισμένοι σε πλαγιές ή υψώματα κοντά στην ακτή, σε τέτοιες θέσεις που να εξασφαλίζεται η εποπτεία της θάλασσας και επομένως η προστασία των κατοίκων από το ενδεχόμενο πειρατικών επιδρομών. Η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως οικισμούς με σπίτια χτισμένα από ακατέργαστες πέτρες και λάσπη και με χαρακτηριστικό ευθύγραμμο ή καμπυλόγραμμο σχήμα. Τα δάπεδα ήταν από πατητό χώμα ή πέτρες και οι στέγες από σχιστολιθικές πέτρες που συγκρατούνταν με ξύλινα δοκάρια.

Άλλο ένα στοιχείο που μαρτυρεί την ανάπτυξη της κυκλαδικής κοινωνίας είναι οι τάφοι, η οργάνωση των οποίων δείχνει τη φροντίδα με την οποία οι ζωντανοί περιέβαλλαν τους νεκρούς τους. Τα κάθε λογής κτερίσματα που βρέθηκαν στους τάφους, τα αγαπημένα δηλαδή αντικείμενα που συνοδεύουν τους νεκρούς (όπλα, κοσμήματα, εργαλεία, αλλά και ειδώλια και σκεύη), αποδεικνύουν το σεβασμό των ζωντανών προς τους προσφιλείς νεκρούς τους.

Εικ. 7. *"Η Παριζιάνα" (1450 π.Χ. περίπου), τμήμα τοιχογραφίας, Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.*
Τμήμα τελετουργικής πομπής. Πρόκειται πιθανόν για ιέρεια ή ακόμα και θεά, που με την εκλεπτυσμένη μορφή της, το ύφος, τα βαμμένα μάτια και χείλη, τα μακριά κατσαρά μαλλιά εντυπωσιάζει. Αντίθετα από τους Αιγυπτίους, που ζωγράφιζαν σε επιφάνεια στεγνή, οι Μινωίτες δούλευαν σε νωπή επιφάνεια, πράγμα που προσδίδει περισσότερη αμεσότητα στο έργο, στο οποίο ο ζωγράφος έπρεπε να δουλέψει γρήγορα, σχεδόν ενστικτωδώς, με μεγάλη δεξιοτεχνία. Παρ' όλη την ομοιότητα των κατατομών με την αιγυπτιακή και τη μεσοποταμιακή ζωγραφική, στις οποίες το μάτι εμφανίζεται "κατενώπιον", η κομψότητα της μινωικής μορφής με τα μακριά σγουρά μαλλιά, το γεμάτο αυτοπεποίθηση παράστημα και το χαμογελαστό πρόσωπο ξεχωρίζει. Επίσης, η γωνιακότητα των μορφών που παρατηρούμε στην αιγυπτιακή ζωγραφική εδώ γλυκαίνει με καμπύλες, οι οποίες υποβάλλουν την ελαστικότητα και την κίνηση των ζωντανών όντων.

Μινωικός πολιτισμός

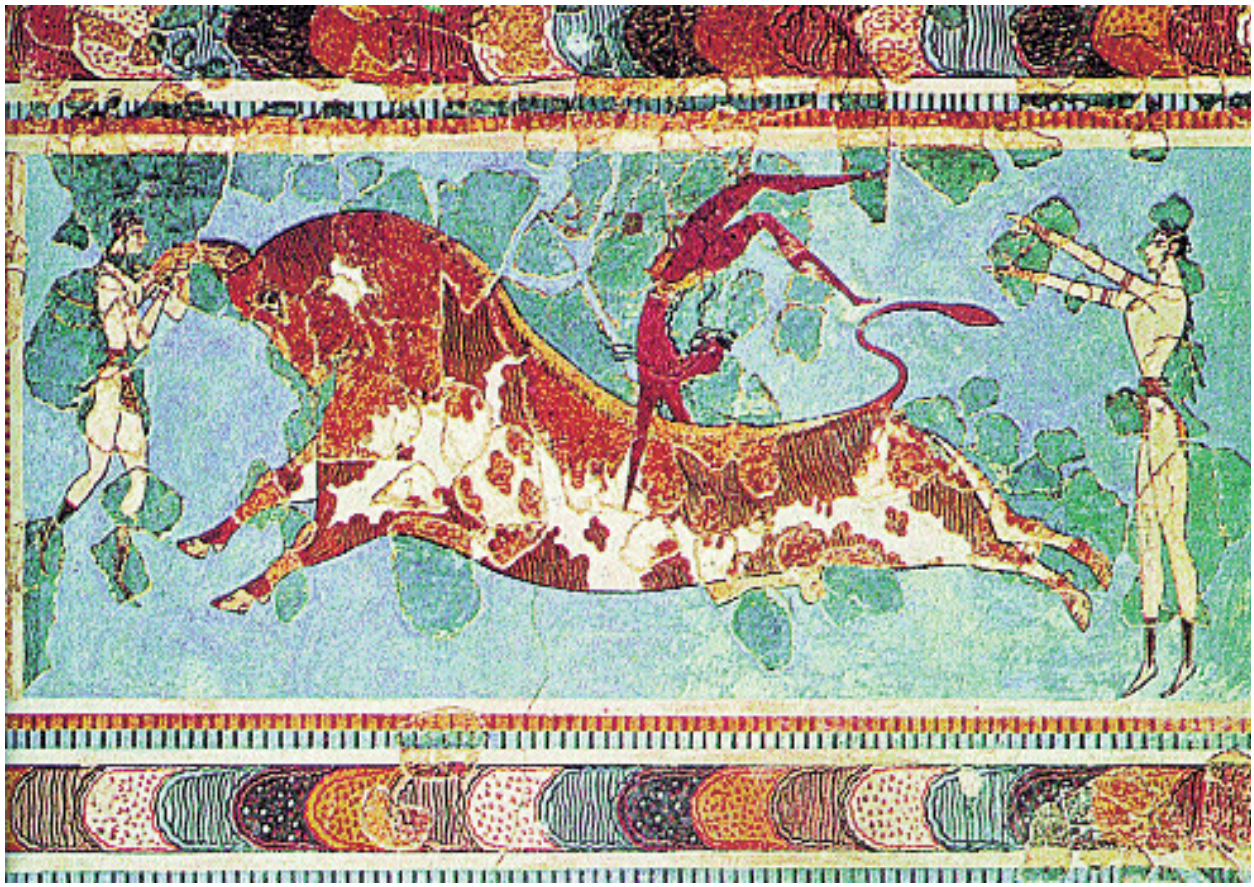
Η Κρήτη ήταν η πρώτη θαλασσοκράτειρα που αναφέρεται στην ιστορία. Οι στόλοι της εξουσίαζαν τις Κυκλάδες και τα παράλια της ηπειρωτικής Ελλάδας και ταξίδευαν σε όλη τη Μεσόγειο, ιδρύοντας εμπορικά κέντρα και σταθμούς, γνωστά ως Μινώες. Το πολύπλοκο διοικητικό σύστημα της κοινωνίας αυτής εξυπηρετήθηκε από τη γραμμική γραφή Α, που έπεται της ιερογλυφικής γραφής του δίσκου της Φαιστού.

Ο αρχαιολόγος Έβανς, ο οποίος ανακάλυψε το ανάκτορο της Κνωσού στις αρχές του 20ού αιώνα, συνέδεσε το μυθικό βασιλιά Μίνωα με τον πολιτισμό της Κρήτης και έτσι αυτός ονομάστηκε μινωικός (πιθανόν η ονομασία Μίνως να ήταν βασιλικός τίτλος, όπως ο τίτλος Φαραώ). Οι βασιλείς είχαν στα χέρια τους τόσο την κοσμική όσο και τη θρησκευτική εξουσία. Ζούσαν σε επιβλητικά ανάκτορα και αγαπούσαν την πολυτέλεια. Οι πόλεις φαίνεται πως ήταν ανοχύρωτες, γεγονός που φανερώνει την απόλυτη εμπιστοσύνη των Κρητών στην κυριαρχία τους τόσο στον εσωτερικό όσο και στο θαλάσσιο χώρο γύρω από το νησί.

Στην Κρήτη δεν υπήρχαν ναοί. Η λατρεία, που πιθανόν σχετιζόταν με θεότητες της φύσης, της βλάστησης, της καρποφορίας των φυτών και της γονιμότητας, γινόταν στο ύπαιθρο ή σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους μέσα στα ανάκτορα. Φαίνεται ακόμη ότι οι θεότητες δηλώνονταν με τα σύμβολά τους - διπλοί πελέκεις, κέρατα, ιερά δέντρα - και όχι με αναπαραστάσεις τους.

Η Κνωσός και η Φαιστός με τα μνημειώδη ανάκτορά τους ήταν τα μεγάλα πολιτικά και θρησκευτικά κέντρα των βασιλέων του νησιού. Άλλα ανάκτορα υπήρχαν στα Μάλια, στις Αρχάνες και στη Ζάκρο. Ένας σεισμός, γύρω στο 1700 π.Χ., προκάλεσε τεράστιες καταστροφές. Τα ανάκτορα γκρεμίστηκαν. Ανοικοδομήθηκαν μετά το σεισμό, κατά την περίοδο της μεγαλύτερης ακμής της μινωικής Κρήτης, που χαρακτηρίστηκε ως “χρυσός αιώνας” (1700-1400 π.Χ. περίπου).

Η μινωική τέχνη είναι σαφώς ιδιαίτερη σε σχέση με την τέχνη των πολιτισμών της περιοχής της Μεσογείου (του κυκλαδικού, της ηπειρωτικής Ελλάδας, του αιγυπτιακού, της Εγγύς Ανατολής), παρ’ όλες τις ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσά τους. Στους οργανωμένους οικισμούς των Κρητών αναπτύχθηκαν η λιθοτεχνία, η κεραμική, η χρυσοχοΐα, η ελεφαντουργία.



8

9

Εικ. 8. *"Τα ταυροκαθάψια" (λίγο μετά το 1500 π.Χ.), τοιχογραφία από την Κνωσό, Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Η τοιχογραφία είναι τμήμα ευρύτερης σύνθεσης και προέρχεται από το ανάκτορο της Κνωσού, όπως και η "Παριζιάνα". Μόνο μερικά κομμάτια της παράστασης παραμένουν σώα. Είναι εντυπωσιακός ο τρόπος των κινήσεων των νέων γυναικών (οι οποίες απεικονίζονται με ανοιχτόχρωμο δέρμα) και των νέων ανδρών (με σκουρότερο) που παίρνουν μέρος σε αυτή την τελετουργία. Τα παιχνίδια με τον ταύρο (δεν έχουν καμιά σχέση με τις σύγχρονες ταυρομαχίες) συνέβαιναν στις κεντρικές αυλές των μεγάλων ανακτόρων. Ο νέος άντρας παρουσιάζεται να εκτελεί ριψοκίνδυνα ακροβατικά επάνω στην πλάτη του ταύρου, ενώ η κίνηση του ταύρου υποβάλλεται από την επιμήκυνση του σώματος και της καμπύλης που διαγράφει.

Εικ. 9. *"Η μεγάλη θεά των όφεων" (1600 π.Χ. περίπου), φαγεντιανή*, ύψος 34,2 εκ., Κνωσός, Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Αφιερωματικά στη θεά-Μητέρα είναι πολλά πήλινα ειδώλια όπως οι ολόγλυφες θεές των όφεων από επισμαλτωμένο πηλό. Με λιτότητα αλλά και με λεπτομέρειες στο ρούχο και στα τυλιγμένα με φίδια χέρια, η μορφή αποπνέει πνευματικότητα, που φανερώνεται στα έντονα μάτια και στα χρώματα του προσώπου.

10

Εικ. 10. *Ο δίσκος της Φαιστού (1600 π.Χ.περίπου), Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Στις δύο πλευρές του δίσκου είναι χαραγμένη ιερογλυφική γραφή, το περιεχόμενο της οποίας δεν έχει έως σήμερα αποκρυπτογραφηθεί.

Εικ. 11. *Πήλινος καμαραϊκός κρατήρας (1850-1750 π.Χ. περίπου), Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Από τα χαρακτηριστικότερα κεραμικά αγγεία είναι τα περίφημα καμαραϊκά. Ονομάστηκαν έτσι από το χωριό Καμάρες, στην Κεντρική Κρήτη, όπου βρέθηκαν μέσα σε σπήλαιο. Τα καμαραϊκά αγγεία έχουν πρωτότυπα σχήματα και είναι διακοσμημένα με πολύπλοκα σχέδια από ατέρμονες συστροφές και στιλιζαρισμένα ζωικά και φυτικά μοτίβα.

11

Εικ. 12. *Ανάκτορο της Κνωσού.*

Μετά το 2000 π.Χ. οι Κρήτες δημιούργησαν τα μνημειώδη ανάκτορά τους. Η πολύπλοκη εσωτερική οργάνωση των ανακτόρων πέρασε στη μνήμη των αρχαίων με το όνομα "Λαβύρινθος". Τα ανάκτορα, κέντρα διοικητικά, οικονομικά και θρησκευτικά, ήταν όχι μόνο κατοικίες των βασιλέων, αλλά στέγαζαν και ένα πλήθος πολιτών που ήταν βιοτέχνες (μεταλλοτεχνίας, αγγειοπλαστικής κτλ.), έμποροι, τεχνίτες. Έξω από τα ανάκτορα υπήρχαν ορθογώνιοι χώροι, στους οποίους πραγματοποιούνταν αγώνες και άλλες εκδηλώσεις (όπως τα ταυροκαθάψια). Το σπουδαιότερο ανάκτορο της Κρήτης είναι το ανάκτορο της Κνωσού. Η κάτοψη του ανακτόρου αυτού έχει έκταση 22.000 τ.μ. Με την πρώτη ματιά μοιάζει δαιδαλώδες. Αν όμως περπατήσει κανείς στο ανάκτορο, ανακαλύπτει ότι η ακολουθία των χώρων με τις τοιχογραφίες, με τα ανοίγματα, με το φωτισμό από τους φωταγωγούς, με τις κλίμακες με τις διαφορετικές κατευθύνσεις, με τις εναλλαγές χρωμάτων δημιουργεί μια αρχιτεκτονική σύνθεση που δίνει την εντύπωση της κίνησης, ενός λαβυρίνθου γεμάτου εναλλαγές, οργανωμένου γύρω από μια κεντρική αυλή.

12

Μυκηναϊκός πολιτισμός

Ο μυκηναϊκός πολιτισμός πήρε το όνομά του από τις Μυκήνες, που βρίσκονται κοντά σε ένα λόφο και περιβάλλονται από πελώρια τείχη, τα οποία αργότερα ο λαός απέδωσε στους Κύκλωπες και γι' αυτό τα ονόμασε "κυκλώπεια".

Χρονικά συμπίπτει με την τελευταία φάση της εποχής του χαλκού στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, ανάμεσα στο 1600 και το 1100 π.Χ., που ονομάζεται υστεροελλαδική περίοδος. Από το 1500 π.Χ. και μετά ο μυκηναϊκός πολιτισμός, αφού αναπτύχθηκε πλήρως στην ηπειρωτική Ελλάδα (Μυκήνες, Τίρυνθα, Πύλος, Ορχομενός, Αθήνα), εξαπλώθηκε στο Αιγαίο, τη Μέση Ανατολή και την Κεντρική Μεσόγειο. Μετά την έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας οι Αχαιοί της ηπειρωτικής Ελλάδας εγκαταστάθηκαν στην Κνωσό και κυριάρχησαν στη Μινωική Κρήτη. Ο 14ος και ο 13ος αιώνας π.Χ. ήταν η περίοδος της μεγάλης ακμής της ηπειρωτικής Ελλάδας και οι Αχαιοί κυριάρχησαν τόσο στο Αιγαίο όσο και σε όλη τη Μεσόγειο - η εποχή ονομάστηκε μυκηναϊκή κοινή.

Ανάκτορα βρέθηκαν, εκτός από τις Μυκήνες, και στην Τίρυνθα, την Πύλο, τη Θήβα, την Ελευσίνα, την Εγκωμή της Κύπρου, την Αθήνα. Γενικώς, οι μυκηναϊκές ακροπόλεις ήταν ικανές να προστατεύσουν το λαό της πόλης που εκτεινόταν κοντά τους.

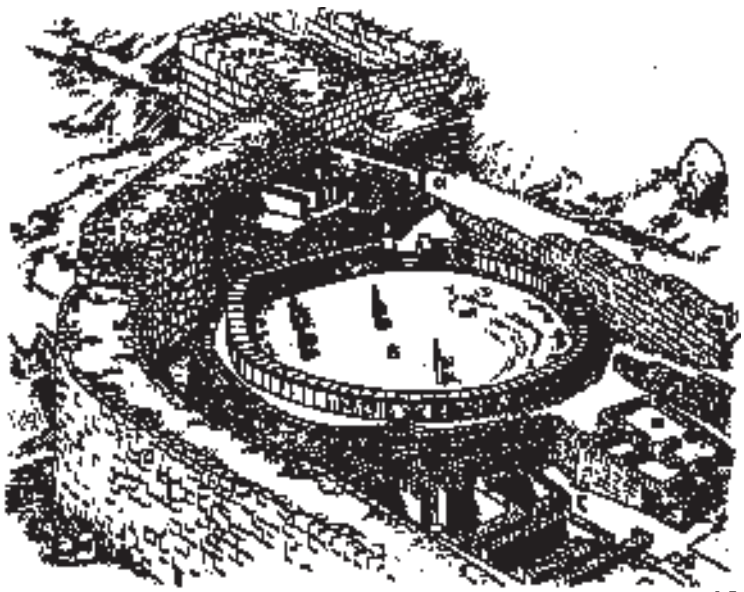
Χωρίς αμφιβολία, η μυκηναϊκή τέχνη επηρεάστηκε από τη μινωική. Ανέπτυξε όμως έναν εντελώς ιδιαίτερο χαρακτήρα, ο οποίος εκφράστηκε με εντυπωσιακά στοιχεία σε διαφορετικές μορφές τέχνης που επηρέασαν τους λαούς των παραλίων της Μεσογείου. Ο Όμηρος ονόμαζε τις Μυκήνες "πολύχρυσες" εξαιτίας του πλούτου της πολιτισμικής τους παραγωγής, όπως αποδείχθηκε από τα χρυσά αρχαιολογικά ευρήματα.

Τα βασίλεια των μυκηναϊκών κέντρων καταλύθηκαν περί το 1100 π.Χ., με την κάθοδο των Δωριέων στον ελληνικό χώρο.

Εικ. 13. *"Η Πύλη των Λεόντων" (1300-1250 π.Χ. περίπου), Μυκήνες.*

Από τη μεγαλοπρεπή πύλη των τειχών της πόλης σήμερα σώζονται ένα κατώφλι και ένα υπέρθυρο, που στηρίζεται σε δύο παραστάδες. Επάνω από το υπέρθυρο, σε μια τεράστια κατακόρυφη πλάκα, είναι σκαλισμένο ανάγλυφα το σύμβολο της πόλης ή το οικόσημο της δυναστείας των βασιλέων. Δεξιά και αριστερά από έναν κίονα που στηρίζεται σε διπλή βάση βρίσκονται δύο λιοντάρια (γρύπες;) τα οποία πιθανότατα είχαν επιχρυσωμένα χάλκινα κεφάλια.

14



15

16

Εικ. 14. *"Ο θησαυρός" του Ατρέως (1300-1250 π.Χ. περίπου), Μυκήνες.*

Οι πολυτελείς τάφοι δηλώνουν τη λατρεία στους νεκρούς, τους οποίους συνόδευαν στο ταξίδι τους εξαιρετικά πολύτιμα αντικείμενα (κτερίσματα) όπως όπλα, εγχειρίδια, χρυσά προσωπεία, κοσμήματα, αργυρά ποτήρια, πήλινα αγγεία, χάλκινα ξίφη. Ο τάφος του Αγαμέμνονα, γνωστός ως "Θησαυρός του Ατρέως", είναι ένα πολύ καλά διατηρημένο δείγμα θολωτού τάφου. Αυτό που θαυμάζει κανείς στην τοιχοποιία του θόλου και των τοιχωμάτων του δρόμου που οδηγεί σ' αυτόν είναι η τέλεια προσαρμογή των αρμών. Ο θόλος έχει διάμετρο 14,50 μ. και ύψος 13,20 μ., ενώ ο δρόμος έχει μήκος 35 μ. Πρόκειται για το μεγαλύτερο θολωτά σκεπασμένο χώρο, χωρίς εσωτερικά υποστηρίγματα, σε όλη την αρχαιότητα. Το Ρωμαϊκό Πάνθεον θα χτιστεί χίλια πεντακόσια χρόνια αργότερα με μια τεχνολογία άγνωστη στους Μυκηναίους τεχνίτες.

Εικ. 15. Μυκήνες. *Ταφικός περίβολος μέσα από τα τείχη: α. "Πύλη των Λεόντων", β. σιταποθήκη, γ. άνοδος προς τα ανάκτορα, δ. ο περίβολος (σχ. Lawrence). - Κάτοψη μεγάρου στην Τίρυνθα.*

Μέσα στην πανίσχυρη ακρόπολη των Μυκηνών, στην οποία μπαίνει κανείς από την επιβλητική "Πύλη των Λεόντων", υπάρχουν τα ανάκτορα των βασιλέων που καταπλήσσουν με τον όγκο τους, παρ' όλο που δεν είναι πολυδαίδαλα και πολυώροφα όπως τα μινωικά. Χαρακτηριστική είναι η κεντρική αίθουσα, το "μέγαρον", που προοριζόταν για το βασιλιά και την ακολουθία του. Οι μεταγενέστεροι ελληνικοί ναοί χτίστηκαν πάνω στον τύπο του μυκηναϊκού ανακτόρου. Τα ανάκτορα και οι βασιλικοί τάφοι ανακαλύφθηκαν από το Σλήμαν στο τέλος του 19ου αιώνα, το 1876. Τα μυκηναϊκά ανάκτορα έχουν μερικά βασικά χαρακτηριστικά: την ίδρυσή τους επάνω σε λόφο ή ύψωμα, την οχύρωση, την ανάπτυξη γύρω από μια αυλή, το τριμερές ισόγειο μέγαρο του οποίου η πρόσοψη είναι στραμμένη προς νότο, τη στέγαση συνήθως με οριζόντιο δώμα, τα πλάγια διαμερίσματα ανυψωμένα σε όροφο.

Εικ. 16. *"Η Μυκηναία" (13ος αιώνας π.Χ.), τμήμα τοιχογραφίας, 0,53 x 0,70 μ., Μυκήνες, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Από τα πιο σπουδαία δείγματα της μυκηναϊκής τέχνης, η γυναικεία αυτή μορφή είναι εντυπωσιακή για τη φυσικότητα, τη ζωντάνια, τη λεπτότατη εργασία στην απόδοση των λεπτομερειών. Το πρόσωπο είναι σε κατατομή, το μάτι και ο κορμός κατενώπιον.

17

Εικ. 17. *Δύο χρυσά κύπελλα με έκκρουστη διακόσμηση* (1500 π.Χ. περίπου), ύψος 7,8 εκ. και 8,4 εκ., αντίστοιχα, Βαφειό Λακωνίας (θολωτός τάφος), Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Στη μεταλλοτεχνία ανήκουν τα δύο χρυσά κύπελλα από το Βαφειό της Λακωνίας, από τα σπουδαιότερα δείγματα της τέχνης των Μυκηναίων, τα οποία φέρουν έκκρουστες παραστάσεις.

18

Εικ. 18. *Χρυσή έκκρουστη νεκρική προσωπίδα (κατά το Σλήμαν, ανήκει στον Αγαμέμνονα) από τον τάφο V του περιβόλου Α, Μυκήνες (1600-1500 π.Χ. περίπου), ύψος 0,26 μ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Βρέθηκε σε τάφο των Μυκηνών να σκεπάζει το πρόσωπο νεκρού, με αποτυπωμένα τα χαρακτηριστικά του. Η προσωπίδα απεικονίζει ώριμο άντρα, ίσως βασιλιά.

19

Εικ. 19. *Χάλκινο εγχειρίδιο με εμπίεστη χρυσή διακόσμηση σε νιέλο*, μήκος 23,8 εκ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιο - λογικό Μουσείο.*

Στα εμπίεστα έργα τα διακοσμητικά στοιχεία είναι κομμένα από λεπτό φύλλο μετάλλου, θερμαίνονται και σφυρηλατούνται επάνω στο επίσης μεταλλικό αντικείμενο σε φόντο από νιέλο (συνδυασμός από μεταλλικά θειούχα άλατα μαύρου χρώματος), ώσπου να κολλήσουν. Είναι τεχνική που χρησιμοποιήθηκε κυρίως για τη διακόσμηση των λεπίδων χάλκινων εγχειριδίων με παραστάσεις κυνηγιού ή ζώων και φυτών. Οι συνθέσεις είναι ζωηρές και ισορροπημένες, γεμάτες φυσικότητα και κίνηση, και ακολουθούν το σχήμα της λεπίδας.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΚΥΚΛΑΔΙΚΑ ΕΙΔΩΛΙΑ

Τα κυκλαδικά ειδώλια, τα σπουδαιότερα δείγματα της κυκλαδικής τέχνης, είναι αφιερώματα στους νεκρούς. Βρέθηκαν εκατοντάδες στους κυκλαδικούς τάφους. Είναι σμιλεμένα αποκλειστικά σε μάρμαρο (σκληρό και άφθαρτο υλικό), με έναν τρόπο που προσδίδει στα σχηματοποιημένα αυτά γλυπτά μια ομορφιά απίστευτης λιτότητας. Από τα ίχνη που βρέθηκαν επάνω τους φαίνεται ότι χρησιμοποιήθηκε χρώμα για να αποδοθούν τα χαρακτηριστικά του προσώπου και του σώματος. Για τα μάτια και το στόμα χρησιμοποιήθηκε το κόκκινο, ενώ το μαύρο και το γαλάζιο για το ηβικό τρίγωνο και τα μαλλιά. Εικονίζονται γυναικείες μορφές, κυρίως όρθιες, και ανδρικές, που συνήθως είναι καθιστές. Το μέγεθός τους ποικίλλει από μερικά εκατοστά έως το φυσικό ανθρώπινο μέγεθος. Η αφθονία του μαρμάρου στα κυκλαδικά νησιά έδωσε στους Κυκλαδίτες καλλιτέχνες τη δυνατότητα να αποδώσουν την ανθρώπινη μορφή με απλό αλλά και αρμονικό, πλαστικό τρόπο. Τα ειδώλια, μέσα από τους μετασχηματισμούς τους, διαμόρφωσαν τους δικούς τους καλλιτεχνικούς κανόνες, γεγονός που τα κάνει τόσο ιδιαίτερα. Αυτή ακριβώς η ιδιαίτερη αξία τους είχε ως συνέπεια την αρχαιοκαπηλία. Πλήθος από αυτά βρίσκονται στα χέρια ιδιωτών συλλεκτών, αλλά και πλήθος πλαστών αντιγράφων δημιουργήθηκαν για την κάλυψη της παράνομης αγοράς.

Εικ. 20. *Μαρμάρινο ειδώλιο γυναικείας μορφής (2700 π.Χ. περίπου), ύψος 17,5 εκ., Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.*

Το γλυπτό (εικ. 21) παριστάνει μια γυναικεία μορφή με τα χέρια σταυρωμένα κάτω από το στήθος. Είναι πιθανόν λατρευτικό ειδώλιο κάποιας θεότητας, ίσως σύμβολο της γονιμότητας. Η μορφή, λεπτή και ανάλαφρη, είναι σχεδόν επίπεδη και το σώμα αποδίδεται σχηματικά. Όλη η μορφή είναι τριγωνική, αν παρατηρήσει κανείς το μεγάλο άνοιγμα των ώμων και την απόληξη στα λεπτά άκρα. Κι άλλα όμως τρίγωνα οργανώνουν τη μορφή. Το κεφάλι, μεγάλο και τριγωνικό, έχει σχήμα λύρας και μια κλίση προς τα πίσω. Στο επίπεδο του προσώπου ξεχωρίζει μια τριγωνική ανάγλυφη μύτη. Το κεφάλι στηρίζεται σε μακρύ και κυλινδρικό λαιμό. Οι ώμοι ανοίγουν και επαναλαμβάνουν το τρίγωνο του κεφαλιού. Ένα χαραγμένο τρίγωνο δηλώνει τη θέση της ήβης. Έχει τονισμένα τα χαρακτηριστικά του φύλου, όπως οι ελαφρά διογκωμένοι μαστοί και η φουσκωμένη κοιλιά, που πιθανόν δηλώνουν εγκυμοσύνη. Τα πόδια είναι πολύ λεπτά, για να σηκώσουν το βάρος της φιγούρας, και ελαφρώς λυγισμένα, με καθαρό διαχωρισμό των κνημών από τους μηρούς. Χαρακτηριστικό είναι το ανασήκωμα στις άκρες των δακτύλων. Αν το έργο ήταν προσφορά στο νεκρό που συνόδευε, μάλλον το τοποθετούσαν στον τάφο πλαγιασμένο όπως ο νεκρός.

Ίχνη χρώματος στο γλυπτό, όπως και σε άλλα κυκλαδικά γλυπτά, μας επιτρέπουν να εικάσουμε ότι τουλάχιστον ορισμένα μέρη του ήταν βαμμένα. Ίσως ήταν βαμμένα τα μάτια και το στόμα.

Εικ. 21. *Μαρμάρινο ειδώλιο γυναικείας μορφής (2500 π.Χ. περίπου), από νεκροταφείο στη Χαλανδριανή της Σύρου, ύψος 0,46 μ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Εμπίεστη και χαρακτή διακόσμηση: Πρόκειται για τρόπους δημιουργίας διακοσμητικών μοτίβων επάνω σε μαλακό υλικό όπως ο πηλός. Στην εμπίεστη διακόσμηση σκληρά αντικείμενα, που έχουν σχήμα ανάλο - γο με το προς αποτύπωση σχήμα, πιέζονται επάνω στην επιφάνεια και αφήνουν το αποτύπωμά τους. Στη χαρακτή διακόσμηση τα επιθυμητά σχήματα χαράσσονται με αιχμηρά αντικείμενα.

Έκκρουστη διακόσμηση: Πρόκειται για την τεχνική κατά την οποία ένα φύλλο μετάλλου απλώνεται σε μια επιφάνεια από μαλακό υλικό, όπως ξύλο ή μολύβι, και σφυρηλατείται, ώσπου να πάρει την επιθυμητή ανάγλυφη μορφή.

Νιέλο: Είναι η προετοιμασία μιας επιφάνειας η οποία επιστρώνεται με μεταλλικά θειούχα άλατα μαύρου χρώματος, για να διακοσμηθεί με χάραξη ή με εγκόλλητα χρυσά διακοσμητικά μοτίβα.

Φαγεντιανή: Πρόκειται για τεχνική επισμάλτωσης κεραμικών. Ο όρος συναντάται και ως "φαγιάνς". Προ - έρχεται από τη φημισμένη για τα κεραμικά της πόλη της Ιταλίας Φαέντσα (Faenza).

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Τα κυκλαδικά ειδώλια είναι λατρευτικά και απεικονίζουν, τα περισσότερα, γυναικείες μορφές. Μπορείτε να βγάλετε συμπεράσματα για τη δομή της κυκλαδικής κοινωνίας και το ρόλο της γυναίκας σ' αυτήν;
2. Προσπαθήστε να εντοπίσετε τις διαφορές και τις ομοιότητες ανάμεσα στον κυκλαδικό, το μινωικό και το μυκηναϊκό πολιτισμό και να καταγράψετε τα χαρακτηριστικά τους.
3. Υπάρχει ιστορικό υπόβαθρο στο μύθο του Θησέα και του Μινώταυρου ή ήταν απλώς ένα παιχνίδι της φαντασίας των προγόνων μας και πώς το δικαιολογείτε;
4. Τι ξέρετε για τις μεθόδους αποκρυπτογράφησης των γραφών της αρχαιότητας; Πού συναντάμε ιερογλυφικά στην αρχαία ιστορία;
5. Οργανώστε επίσκεψη σε αρχαιολογικό χώρο. Καταγράψτε λεπτομερώς τις παρατηρήσεις σας για ένα συγκεκριμένο θέμα, φωτογραφίστε το χώρο, δώστε προσοχή στις λεπτομέρειες. Παρουσιάστε την εργασία σας με φωτογραφίες, τίτλους και σχόλια σε ένα ντοσιέ.

4

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Πεπλοφόρος κόρη (530 π.Χ. περίπου), μάρμαρο Πάρου, Ακρόπολη, Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης.

4. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

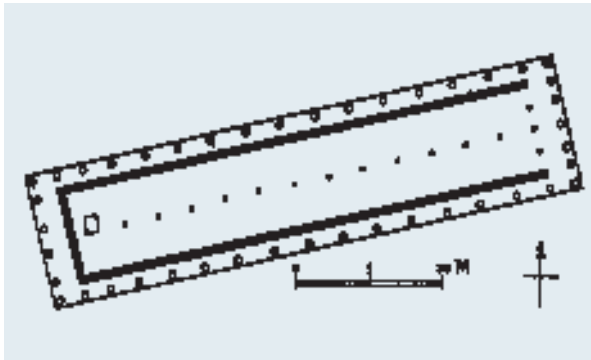
ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΑΡΧΑΪΚΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ

Γεωμετρικοί χρόνοι

Ελάχιστα στοιχεία έχουμε για την περίοδο των τεσσάρων αιώνων που ακολούθησε το μυκηναϊκό πολιτισμό. Ως πιθανές αιτίες μπορούμε να αναφέρουμε την πτώση των ισχυρών βασιλικών κέντρων, τη χρήση φθαρτών υλικών στην οικοδομική, καθώς και το γεγονός ότι στις θέσεις οπου βρίσκονταν τα κτίσματα αυτής της περιόδου ιδρύθηκαν αργότερα οι ελληνικές πόλεις και επομένως αυτά καταστράφηκαν ή ενσωματώθηκαν στα νέα οικοδομήματα. Οι τέσσερις αιώνες που ακολούθησαν την πτώση του μυκηναϊκού κόσμου ονομάστηκαν γεωμετρικοί χρόνοι. Πήραν το όνομά τους από τα γεωμετρικά θέματα που κυριάρχησαν στη διακόσμηση των αγγείων αυτής της περιόδου.

Όταν γύρω στο 1100 π.Χ. τα δωρικά φύλα μετακινήθηκαν μέσα στον ελληνικό χώρο, παρατηρήθηκε παρακμή σε όλες τις μορφές της τέχνης. Η μετακίνηση αυτή των δωρικών φύλων είναι γνωστή ως “κάθοδος των Δωριέων”. Οι Δωριείς ήταν ελληνικά φύλα - από το ίδιο γένος και με την ίδια γλώσσα με τους Μυκηναίους Αχαιούς - εγκατεστημένα στη Βορειοδυτική Ελλάδα. Όταν πιέστηκαν από άλλους βορειότερους λαούς, άρχισαν να μετακινούνται προς νότο, καταλαμβάνοντας τα μυκηναϊκά κράτη τα οποία βρήκαν ήδη εξασθενημένα και με μειωμένη αντίσταση (μόνο η Αττική, η Εύβοια και η Αρκαδία αντιστάθηκαν). Στην Πελοπόννησο (Λακω-

1



Εικ. 1. *Ναός Ήρας (8ος αιώνας π.Χ.), Σάμος.*
Ο ναός της Ήρας στη Σάμο αποκτά μεγαλύτερη σημασία για την ιστορία του ελληνικού ναού, γιατί θεωρείται ο πρώτος που χτίστηκε, γύρω στο 800 π.Χ. Πρόκειται για τη σπουδαιότερη αρχιτεκτονική μορφή, τον "περίπτερο"* ναό, μια εξέλιξη του αρχικού τύπου του μυκηναϊκού μεγάρου. Δείγματα του πρώιμου αυτού τύπου ναού βρίσκουμε σε όλη σχεδόν την έκταση του ελληνικού χώρου. Ο ναός αποτελούνταν αρχικά από έναν επιμήκη ενιαίο χώρο, με μια κιονοστοιχία στη μέση και τρεις κίονες στην είσοδό του. Το λατρευτικό άγαλμα είχε τη θέση του στο βάθος του ναού. Αργότερα προστέθηκε γύρω από το ναό μία διάταξη κιόνων (ξύλινων), που ονομάστηκε "πτερόν"* και δημιουργούσε μία περιμετρική στοά που περιέβαλλε το κτίσμα. Το "πτερόν" προέκυψε πιθανόν από την ανάγκη να προστατευθούν οι πιστοί που συγκεντρώνονταν έξω από το ναό. Έτσι κι αλλιώς, οι λατρευτικές τελετές πραγματοποιούνταν έξω από το ναό, του οποίου ο προορισμός ήταν να στεγάσει το άγαλμα και όχι τους πιστούς.

2

Εικ. 2. *Αττικός γεωμετρικός αμφορέας (755-750 π.Χ.), αποδίδεται στο ζωγράφο του Διπύλου, ύψος 1,62 μ., Κεραμεικός, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*
Στην ορθογώνια μετόπη, στο ύψος των λαβών, εικονίζεται μια σκηνή θρήνου. Γυναίκες, δεξιά και αριστερά από το νεκρό, υψώνουν τα χέρια σε ένδειξη πόνου, ενώ μπροστά από το νεκρό άλλες τέσσερις μορφές θρηνούν. Πρόκειται για ένα από τα σπουδαιότερα δείγματα της γεωμετρικής περιόδου στο οποίο μπορεί κανείς να θαυμάσει την απόλυτη ένταξη της εξιστορούμενης σκηνής στις υπερκείμενες και υποκείμενες ζώνες με τα γεωμετρικά σχήματα. Από τα πλέον χαρακτηριστικά δημιουργήματα της γεωμετρικής κεραμικής, οι μεγάλοι αμφορείς και κρατήρες τοποθετούνταν επάνω στους τάφους ως "σήματα"* και εμφανίστηκαν μετά τον 8ο αιώνα π.Χ. Ακριβώς επειδή δεν είχαν πρακτική χρήση, υψώνονται στη σφαίρα της μνημειακής τέχνης, ενώ η δομή, η άρθρωση και το μέγεθός τους τα κάνει να υπερβαίνουν την απλή κεραμική και να μεταβάλλονται σε καθαρά αρχιτεκτονικές και πλαστικές μορφές. Η διακόσμηση των επιτάφιων αυτών αγγείων αναφέρεται στο νεκρό (θρήνος, πρόθεση, εκφορά).

Εικ. 3. *Πολεμιστής από την Ακρόπολη (8ος-7ος αιώνας π.Χ.), Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*
Ο πολεμιστής φοράει κωνικό κράνος, έχει μακριά μαλλιά, ζωηρό βλέμμα και προφανώς κρατούσε δόρυ και ασπίδα στο δεξί και το αριστερό χέρι αντίστοιχα. Στα ειδώλια της γεωμετρικής περιόδου μπορεί κανείς να παρατηρήσει κάποια σταθερά χαρακτηριστικά, όπως το αποστρογγυλεμένο κεφάλι, το τριγωνικό στήθος, τα ελαφρά λυγισμένα γόνατα, που θυμίζουν τις ζωγραφισμένες επάνω στα αγγεία μορφές. Από τον 8ο αι. π.Χ. και μετά, τα εργαστήρια του χαλκού πλήθυναν (Άργος, Κόρινθος, Λακωνία, Αθήνα, Βοιωτία, Αρκαδία, Κρήτη) και το πλάσιμο των μορφών σε καθένα από αυτά παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Εικ. 4. *Κένταυρος Νέσσος και Ηρακλής (8ος αιώνας π.Χ.), χαλκός, ύψος 0,11 μ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.*
Στο σύμπλεγμα αυτό ο Ηρακλής παρουσιάζεται να παλεύει με τον Κένταυρο. Και οι δύο φορούν κράνος. Το δεξί χέρι του ήρωα (το τμήμα αυτό λείπει) βύθιζε το ξίφος του στο σώμα του Κενταύρου. Οι μορφές καθορίζονται τόσο από τα "γεμάτα" τμήματα της μάζας όσο και από τα "κενά" ανάμεσά τους. Και τα δύο είναι αυτόνομα και ισότιμα τμήματα του ίδιου συνόλου - το καθένα με τη δική του μορφή - που με την καθαρότητα του σχήματός τους φανερώνουν ένταση και εσωτερική δύναμη. Το θέμα που κυριαρχεί στην πλαστική χάλκινων έργων είναι η ανδρική μορφή, αλλά και το άλογο, ενώ η γυναικεία μορφή είναι σπανιότερη. Αξίζει να επισημανθεί η αλλαγή που έχει επέλθει στην επιλογή θεμάτων, αν σκεφτεί κανείς την κυριαρχία της γυναικείας μορφής στη μινωική και τη μυκηναϊκή τέχνη.

3

4

νία) η εγκατάσταση των Δωριέων φάνηκε σαν επαναπατρισμός παλαιότερου αυτόχθονος λαού και πέρασε στη μυθολογία ως "επιστροφή των Ηρακλειδών", δηλαδή των απογόνων του Ηρακλή, για τους οποίους πίστευαν ότι στα πολύ παλιά χρόνια είχαν εκδιωχθεί από τον τόπο τους.

Έτσι, το 10ο αιώνα, κάτω από την πίεση των Δωριέων, ο αχαϊκός πληθυσμός μετανάστευσε ανατολικά, στις Κυκλάδες και στη Μικρά Ασία (Ιωνία), με αποτέλεσμα τον α΄ ελληνικό αποικισμό. Αργότερα οι άποικοι αυτοί ονομάστηκαν Ίωνες. Διατήρησαν την αντιπαλότητά τους με τους Δωριείς και ανέπτυξαν διαφορετική διάλεκτο και διαφορετική τέχνη. Αυτοί οι δύο πόλοι όμως, ο δωρικός και ο ιωνικός, αλληλοεπηρεάζονται, αλληλοσυμπληρώνονται και χαρακτηρίζουν την ελληνική ιστορία και τέχνη.

Όλη η μακρά περίοδος των τεσσάρων περίπου αιώνων των γεωμετρικών χρόνων δεν ήταν άλλο παρά η αργή αλλά και γόνιμη πορεία των αρχών της ελληνικής τέχνης.

Αρχαϊκοί χρόνοι

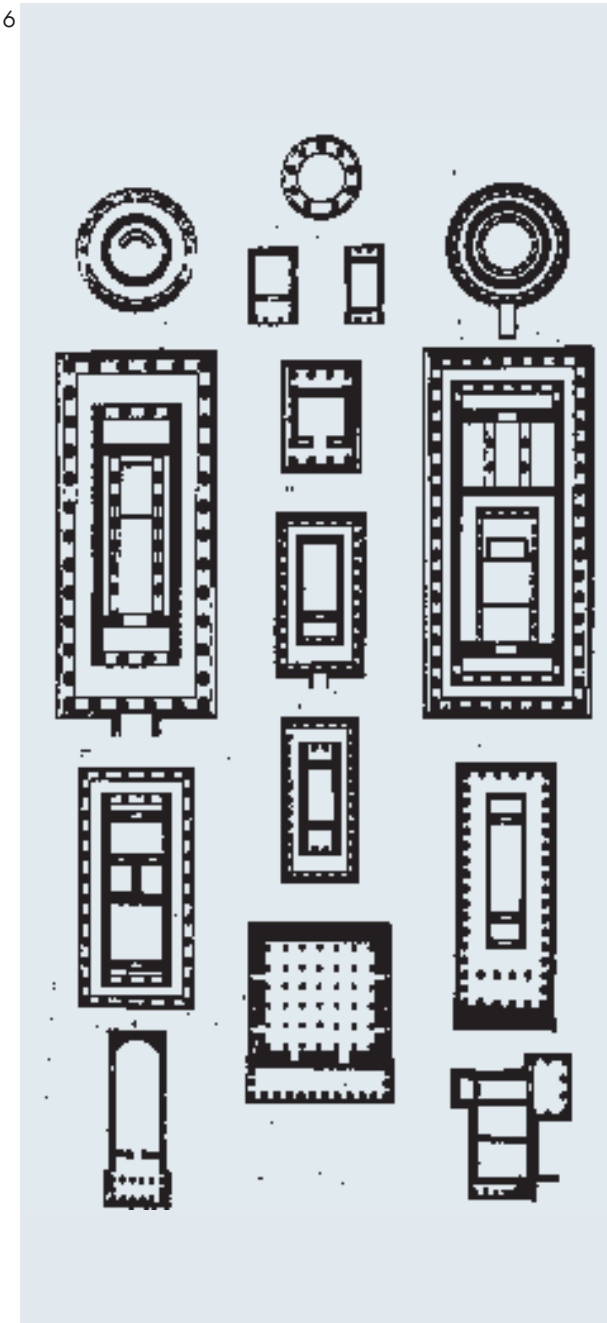
Η περίοδος ανάμεσα στη γεωμετρική και στην κλασική ονομάστηκε αρχαϊκή, διότι, αργότερα, τα έργα αυτής της εποχής θεωρήθηκαν ως τα αρχαιότερα της ελληνικής τέχνης.

Στα γόνιμα χρόνια του 7ου αιώνα π.Χ. βρίσκονται οι αρχές που γέννησαν την ελληνική πλαστική* και αρχιτεκτονική. Η τέχνη αυτού του αιώνα ονομάστηκε ανατολίζουσα, εξαιτίας της επίδρασης που άσκησαν σ'αυτήν η Ανατολή και η Αίγυπτος. Το αποτέλεσμα ήταν η μείωση των γεωμετρικών σχημάτων στην αγγειογραφία, η αντικατάσταση των γωνιωδών και ευθύγραμμων σχημάτων από καμπύλα και η επικράτηση μυθολογικών θεμάτων όπως λιονταριών, σφιγγών, γρυπών, καθώς και άλλων φυτικών διακοσμητικών στοιχείων από την τέχνη της Ανατολής. Ο μετασχηματισμός των ξένων αυτών διακοσμητικών στοιχείων από την ελληνική τέχνη για τους δικούς της σκοπούς ονομάζεται "εξελληνισμός".

Παρ' όλες τις επιδράσεις που δέχτηκε από άλλους πολιτισμούς, η ελληνική τέχνη έθεσε τις δικές

5

6



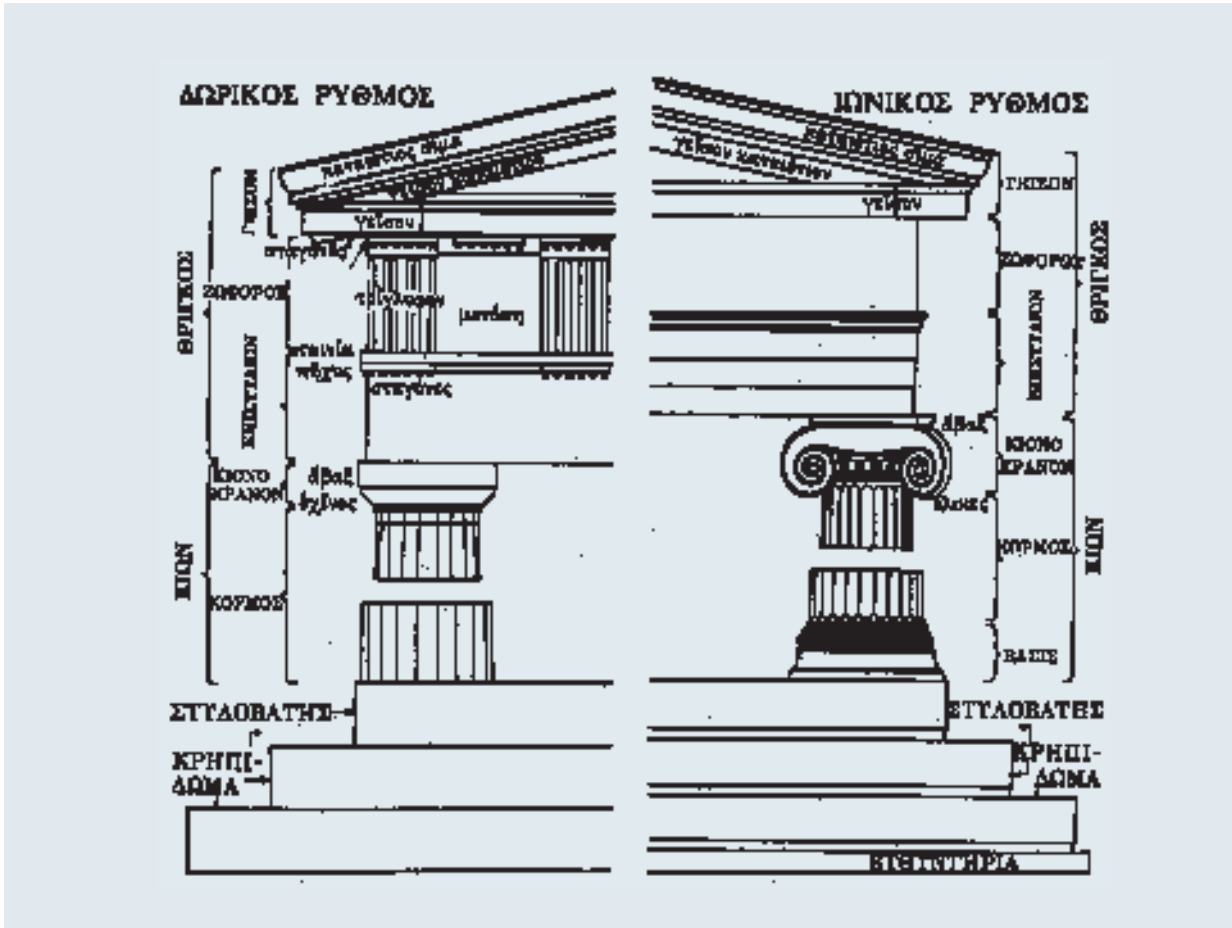
Εικ. 5. *Πρωτοαττικός λουτροφόρος αμφορέας (690 π.Χ. περίπου), αποδίδεται στο ζωγράφο του Αναλάτου, ύψος 0,80 μ., βρέθηκε στην Αττική, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

Το αγγείο αποτελούσε προφανώς "σήμα" σε τάφο νέου της Αττικής, στις αρχές του 7ου αιώνα. Στη μεγαλύτερη διακοσμητική ζώνη, που περιτρέχει το αγγείο, μια πομπή με άρματα (πιθανότατα νεκρική) κατευθύνεται προς τα δεξιά. Στο λαιμό και σε κάθε όψη του εικονίζεται κάποιος μυθικός πιθανόν χορός από νέες και νέους, που συναντιούνται στο μέσο συνοδευόμενοι από αυλητή. Η αναπαράσταση υποδηλώνει το τέλος της γεωμετρικής εποχής και την αρχή της αρχαϊκής που ακολούθησε.

Εικ. 6. *Τύποι ελληνικών ναών.*

Υπάρχουν πολλοί τύποι ελληνικών ναών οι οποίοι παίρνουν το όνομά τους από τον αριθμό των κιόνων που βρίσκονται στις στενές πλευρές της παραλληλόγραμμης κάτοψης και της "περίστασης"*, δηλαδή του εξωτερικού "πτερού". Εκτός από αυτούς, υπάρχουν και ορισμένοι ναοί με κυκλική κάτοψη. Μια άλλη ταξινόμηση των ελληνικών ναών γίνεται με βάση τη διάταξη των εσωτερικών κιονοστοιχιών τους.

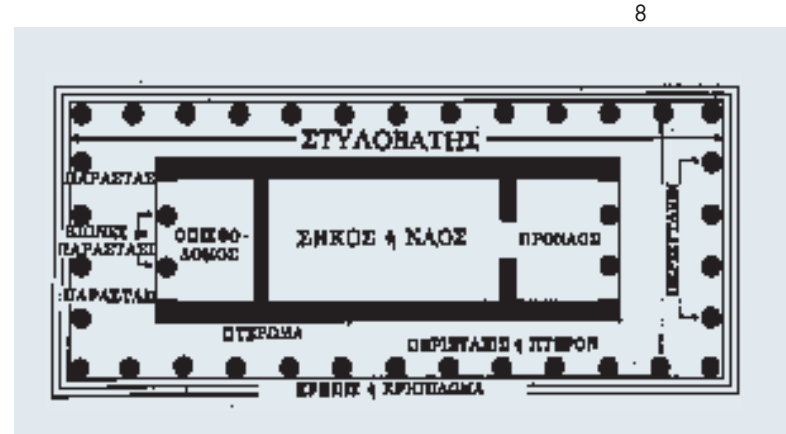
7



Εικ. 7. *Τα μέρη του κίονα. Δωρικός - ιωνικός ρυθμός.*

Οι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί που διαμορφώνονται κατά την αρχαϊκή περίοδο και κυριαρχούν στην ελληνική αρχιτεκτονική των ναών είναι ο δωρικός και ο ιωνικός. Ο δωρικός ρυθμός χαρακτηρίζεται από λιτότητα και αυστηρότητα και συναντάται κυρίως στην Πελοπόννησο, τη Δυτική Ελλάδα και τη Μεγάλη Ελλάδα. Ο ιωνικός ρυθμός χαρακτηρίζεται από διακοσμητική διάθεση και λεπτότητα και εμφανίζεται στη Μικρά Ασία και τα νησιά του Αιγαίου. Με τον όρο "ρυθμό" εννοούμε την αναλογία και τη συμμετρία των μερών ενός συνόλου, ώστε να είναι αυτό αρμονικό. Οι κίονες των ναών έχουν κορμό μονολιθικό ή αποτελούνται από κομμάτια, τους σφονδύλους ή σπονδύλους. Τα μέρη τους είναι τρία: βάση, κορμός και κιονόκρανο. Ο δωρικός όμως κίονας, εκτός σπάνιων εξαιρέσεων, δεν έχει βάση. Στον κορμό παρατηρούνται η μείωση της διαμέτρου, από κάτω προς τα πάνω, και η ένταση, δηλαδή μια ελαφρά εξόγκωση στο 1/3 του ύψους του κίονα. Σκοπός της μείωσης είναι να δημιουργήσει την εντύπωση της ευστάθειας, ενώ σκοπός της έντασης την εντύπωση της τέλειας ευθύτητας του κορμού. Ο κορμός των κιόνων αυλακώνεται από ραβδώσεις, οι οποίες δημιουργούν έντονες φωτοσκιάσεις, έτσι ώστε η μορφή του κορμού να γίνεται καλύτερα αντιληπτή από το θεατή και να εντείνεται η καθετότητα. Ο δωρικός κίονας έχει 16-20 ραβδώσεις, που καταλήγουν σε οξείες ακμές, ενώ ο ιωνικός έχει 24-44 ραβδώσεις, που καταλήγουν σε επίπεδες ράχες (ταινίες). Η σημαντικότερη διαφορά των δύο ρυθμών εντοπίζεται στο κιονόκρανο, που στον ιωνικό ρυθμό φέρει έλικες και ανάγλυφα ανθέμια, ενώ στο δωρικό εμφανίζεται απλό και λιτό.

8



Εικ. 8. *Τα μέρη του ναού.*

Ο κυρίως ναός ονομάζεται "σηκός" και στέγαζε το λατρευτικό άγαλμα. Ο "πρόναος" είναι ο μικρός χώρος μπροστά από το σηκό, ενώ ο "οπισθόδομος" είναι ο αντίστοιχος στο πίσω μέρος του ναού, που πολλές φορές χρησίμευε ως θησαυροφυλάκιο. Η είσοδος των ναών προσανατολιζόταν πάντοτε προς την ανατολή. Η κιονοστοιχία που περιβάλλει το κτίσμα ονομάζεται "πτερόν" ή "περίστασις"* και διαμορφώνει στοά. Ο ναός που περιβάλλεται από "πτερόν" ονομάζεται περίπτερος.

Εικ. 9. *Δυτικό αέτωμα από το ναό της Αφαίας στην Αίγινα (500-490 π. Χ.), μάρμαρο, Μόναχο, Γλυπτοθήκη.*
Ο ναός της Αφαίας στην Αίγινα είναι ορόσημο ανάμεσα στην αρχαϊκή και στην κλασική δημιουργία. Στο ναό αυτό βρίσκονται τα στοιχεία που συνθέτουν τον ελληνικό δωρικό ναό με πληρότητα. Μόνο μέσα από αυτή την κατάκτηση η ελληνική αρχιτεκτονική μπόρεσε να φθάσει στη μεγαλύτερη στιγμή της κατά την κλασική περίοδο. Από τους καλά διατηρημένους ναούς, έχει μεγάλης σημασίας γλυπτικό διάκοσμο στα αετώματα, τα οποία εικονίζουν συμπλοκές από τον πόλεμο της Τροίας. Στο εικονιζόμενο αέτωμα δεσπόζει η μορφή της τιμώμενης θεάς Αθηνάς (εικ. δεξιά).

της αρχές, γεγονός που την ξεχωρίζει από την τέχνη των άλλων λαών. Λίγο πριν από τα μέσα του 7ου αιώνα π.Χ. άρχισε η παραγωγή μεγάλων έργων. Στην αρχιτεκτονική οι ξύλινοι ναοί αντικαταστάθηκαν με λίθινους ενώ η αγγειογραφία άντλησε τα θέματά της από τη μυθολογία. Αναζητήθηκαν νέες μορφές και τρόποι στην τέχνη, γιατί αναπτύχθηκαν οι πόλεις, γεγονός που παρείχε υλική άνεση και ασφάλεια στους ανθρώπους και διάθεση προσωπικής προβολής. Οι ανώνυμοι τεχνίτες απέκτησαν συνείδηση της προσωπικότητάς τους και άρχισαν να υπογράφουν τα έργα τους, γλυπτά και κεραμικά ("Ευθυκαρπίδης, Αριστόνοθος επόισεν", "Καλλικλέας ποίασε").

Το κυριότερο κέντρο κεραμικής (αγγειοπλαστικής και αγγειογραφίας) ήταν η Κόρινθος, που κατέκτησε τις αγορές της Δύσης και της Ανατολής, ιδιαίτερα μετά το 750 π.Χ., όταν οι Έλληνες δημιούργησαν αποικίες σε όλο το χώρο της Μεσογείου και του Εύξεινου Πόντου. Η έντονη αγοραστική ζήτηση οδήγησε τους τεχνίτες σε καινούριους εκφραστικούς τρόπους. Η αρχαία παράδοση, όπως μας τη διασώζει ο Πλίνιος στο βιβλίο του *Φυσική Ιστορία*, θεωρεί την Κόρινθο ως γενέτειρα της ελληνικής ζωγραφικής.

Γύρω στο 625 π.Χ. στην Αθήνα, υπό την επιρροή της κορινθιακής τεχνικής, δημιουργήθηκαν τα μελανόμορφα αγγεία. Ονομάστηκαν έτσι διότι οι μορφές καλύπτονται με στιλπνό μαύρο χρώμα, ενώ η υπόλοιπη επιφάνεια του αγγείου διατηρεί το κόκκινο χρώμα του πηλού. Οι λεπτομέρειες τονίζονται με χάραξη, ενώ άλλα μέρη βάφονται με λευκό χρώμα ή βαθυκόκκινο μενεξεδί. Αυτή η τεχνική δημιουργεί τελείως διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στις μορφές και στο βάθος στο οποίο αυτές προβάλλονται. Η αττική αγγειογραφία άρχισε έτσι να ανταγωνίζεται στη διεθνή αγορά την κορινθιακή. Η μελανόμορφη αττική αγγειογραφία έφθασε στην ύψιστη τελειότητα με τον Εξηκία, αγγειογράφο και αγγειοπλάστη με φαντασία, ευρηματικότητα και μοναδική τεχνική, ο οποίος δημιούργησε και νέα σχήματα αγγείων.

Γύρω στο 525 π.Χ. εμφανίστηκαν τα ερυθρόμορφα αγγεία στο εργαστήριο του Εξηκία, από ένα μαθητή του, γνωστό ως "ζωγράφο του Ανδοκίδη". Στην τεχνική αυτή, που εξαπλώθηκε ταχύτατα, οι μορφές κρατούν το χρώμα του πηλού, ενώ το βάθος βάφεται μαύρο. Έτσι, ο ζωγράφος μπορεί να αξιοποιήσει το βάθος, τους όγκους και τις επιφάνειες των ανθρώπινων σωμάτων, που είναι άλλωστε και το κυρίαρχο θέμα. Η τεχνική αυτή, με τις πολλές δυνατότητες που παρείχε ως προς τη σύνθεση,

10

Εικ. 10. *Αττικός μελανόμορφος αμφορέας (615-605 π.Χ.), αποδίδεται στο "ζωγράφο του Νέττου", ύψος 1,22 μ., βρέθηκε στην Αθήνα (Κεραμεικός), Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Ο πιο γνωστός ζωγράφος μελανόμορφων αγγείων είναι "ο ζωγράφος του Νέττου". Πήρε το όνομά του από τον απεικονιζόμενο Κένταυρο, το ΝΕΤ(Τ)Ο. Οι μορφές είναι εύρωστες, ρωμαλέες, ενώ η κίνησή τους αποδίδεται την ώρα της μεγαλύτερης έντασης.

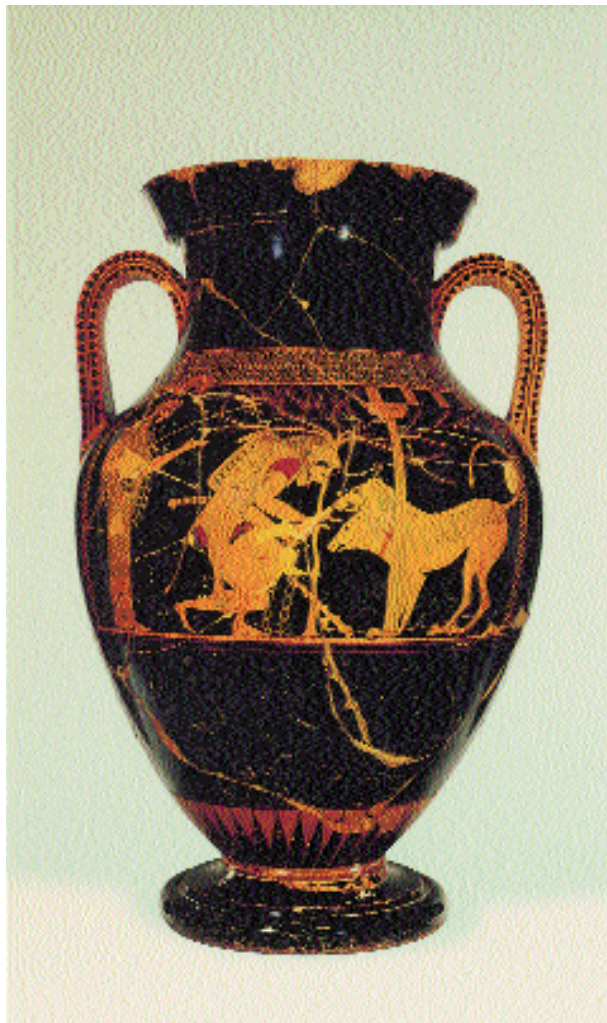
Εικ.11. *Αττικός "δίγλωσσος" αμφορέας (520-515 π.Χ.), αποδίδεται στο "Ζωγράφο του Ανδοκίδη", ύψος 58,6 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

Ο αμφορέας ονομάζεται "δίγλωσσος" γιατί η μία όψη αποδίδεται με την ερυθρόμορφη και η άλλη με τη μελανόμορφη τεχνική. Με την ερυθρόμορφη τεχνική αποδίδεται ο άθλος του Ηρακλή εναντίον του Κερβέρου. Με τη μελανόμορφη αποδίδεται μια διονυσιακή σκηνή.

τη γραμμή και το σχέδιο, οδήγησε στην καλλιέργεια του σχεδίου και προετοίμασε το έδαφος για τη μεγάλη ελληνική ζωγραφική.

Ο 6ος αιώνας π.Χ. είναι εποχή ραγδαίων εξελίξεων στον ελληνικό χώρο. Οι πόλεις αναπτύχθηκαν αυτόνομα (πόλεις-κράτη) με τη δική τους πολιτική, οικονομική και κοινωνική δομή. Το ίδιο συνέβη και στις αποικίες. Στην Ελλάδα οι πόλεις-κράτη της Αθήνας και της Σπάρτης εξελίχθηκαν σε ισχυρές δυνάμεις, η πρώτη με κύρια χαρακτηριστικά την αγάπη για τη ζωή και την πρόοδο, που οδήγησε στις δημοκρατικές διακυβερνήσεις, η δεύτερη με τη λιτή και στρατιωτική δομή της κοινωνικής ζωής, με την τυφλή υποταγή στους νόμους, που οδήγησε σε ολιγαρχική διακυβέρνηση.

Ανάμεσα σ'αυτά που ένωναν τους φαινομενικά διασπασμένους σε πόλεις - κράτη Έλληνες, δηλαδή τα κοινά ήθη και έθιμα, την κοινή θρησκεία, την ίδια γλώσσα, ήταν και η ενότητα στο χώρο της τέχνης και του πνεύματος. Τον 6ο π.Χ. αιώνα ο άνθρωπος γίνεται το κέντρο όλης της σκέψης και αναπτύσσεται το διδακτικό έπος (*Θεογονία* του Ησιόδου), η λυρική ποίηση (Σαπφώ, Αλκαίος, Σιμωνίδης), η φιλοσοφία (προσωκρατικοί φιλόσοφοι), αλλά και η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική (αγγειογραφία) και η γλυπτική*.



11

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΚΟΥΡΟΙ ΚΑΙ ΚΟΡΕΣ

Οι κούροι και οι κόρες εμφανίζονται στο δεύτερο μισό του 7ου αιώνα π.Χ. Όπως και τα άλλα γλυπτά της αρχαϊκής εποχής, οι κούροι και οι κόρες είναι “αγάλματα”, δηλαδή αφιερώματα σε ένα θεό ο οποίος με την προσφορά αγάλλεται.Οι κόρες ήταν κατά κύριο λόγο αφιερώματα στα ιερά γυναικείων θεοτήτων. Το πρότυπο που ακολουθούν είναι αυτό μιας νέας γυναίκας όρθιας σε μετωπική στάση, ντυμένης με πλούσια ενδύματα και κοσμήματα, με περίτεχνα χτενισμένα μαλλιά, η οποία στο ένα χέρι - που άλλοτε είναι λυγισμένο και ακουμπισμένο μπροστά στο στήθος και άλλοτε λυγισμένο στον αγκώνα και προτεταμένο μπροστά - κρατάει μια προσφορά. Οι κόρες είναι πάντοτε ντυμένες, ενώ οι κούροι εμφανίζονται γυμνοί.

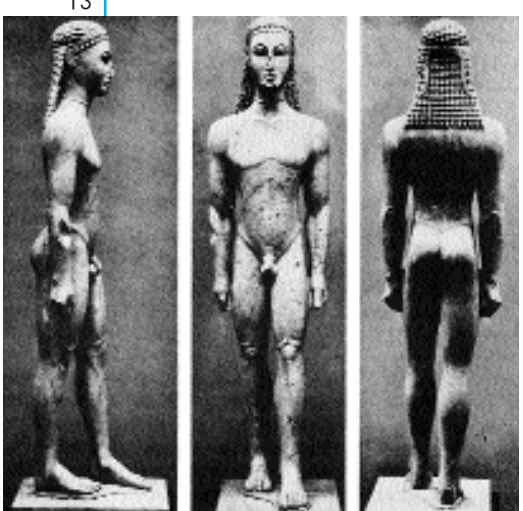
Οι κούροι ήταν κυρίως επιτύμβια μνημεία, που αντικατέστησαν τις στήλες, καθώς και τους ταφικούς αμφορείς και κρατήρες της γεωμετρικής περιόδου. Ήταν γλυπτά της αρχαϊκής περιόδου από μάρμαρο, τα οποία στόλιζαν τάφους νέων ανδρών που έχασαν ηρωικά τη ζωή τους στο πεδίο της μάχης, χωρίς όμως να είναι πορτρέτο του νεκρού. Το πρότυπο είναι εκείνο της ιδεώδους ανδρικής μορφής της εποχής, του ρωμαλέου πολεμιστή. Γενικό χαρακτηριστικό των κούρων είναι η στατικότητα. Το αριστερό

12

Εικ. 12. *Κούρος της Αναβύσσου, "Ο Κροίσος", επιτάφιο άγαλμα (530 π.Χ.), παριανό μάρμαρο, ύψος 1,94 μ., Αθήνα, Εθνολογικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Ο κούρος από την Ανάβυσσο βρέθηκε στον τάφο ενός νέου πολεμιστή που τον έλεγαν Κροίσο. Στη βαθμιδωτή βάση που στεκόταν το άγαλμα ήταν χαραγμένη η φράση: "Στάσου και κλάψε μπρος στο μνήμα του νεκρού Κροίσου που θανάτωσε ο βίαιος Άρης, καθώς πολεμούσε στην πρώτη γραμμή". Με το "αρχαϊκό μειδίαμά" του ο κούρος καλεί το διαβάτη να σταθεί και να θρηνήσει τη χαμένη νεότητα. Το άγαλμα σώζεται σε άριστη κατάσταση, και ίχνη κόκκινου χρώματος υπάρχουν ακόμη στα μαλλιά, στα μάτια και στην ήβη. Το σώμα του είναι σφριγηλό, τα χέρια αποσπασμένα από τον κορμό και η όλη διάπλαση είναι φυσικότερη από αυτήν των προηγούμενων τύπων κούρων. Το άγαλμα, πριν επιστραφεί στην Αθήνα, είχε μεταφερθεί λαθραία το 1937 στο Παρίσι, κομμένο με πριόνι στα δύο.

13



Εικ. 13. *Κούρος από την Αττική (610-600 π.Χ. περίπου), μάρμαρο, ύψος 1,84 μ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.*

Ο κούρος από την Αττική παρουσιάζεται εδώ για να συγκριθεί με τον κούρο της Αναβύσσου, ο οποίος δημιουργήθηκε εβδομήντα χρόνια μετά τον κούρο της Αττικής. Από τη σύγκριση των δύο κούρων διαπιστώνονται πολλές διαφορές. Το κεφάλι του κούρου της Αναβύσου είναι αρμονικό ως προς το σώμα και όχι μεγαλύτερο, όπως αυτό του κούρου της Αττικής. Τα μάγουλά του προεξέχουν και έτσι το πρόσωπο δεν είναι πια επίπεδο. Το χαρακτηριστικό αρχαϊκό χαμόγελο του δίνει έκφραση. Τα μαλλιά πέφτουν πλέον φυσικά στους ώμους. Το σώμα αναπαριστάνεται με πιο φυσικό τρόπο και οι στρογγυλεμένοι γοφοί αντικαθιστούν το σχήμα V που παρατηρείται στον κούρο της Αττικής, στον οποίο η κοιλιακή χώρα περιγράφεται μέσα σε ένα ρομβοειδές σχήμα.

πόδι εξέχει ελαφρώς, τα χέρια είναι παράλληλα προς το σώμα, ενώ οι καρποί είναι γυρισμένοι, με τα δάχτυλα κλειστά και τον αντίχειρα προς τα εμπρός. Η πρόταξη του αριστερού ποδιού δηλώνει ευνοϊκή κίνηση, καθώς το επόμενο βήμα που εννοείται ότι θα γίνει θα είναι με το δεξί. Για τους αρχαίους η κίνηση προς τα δεξιά θεωρούνταν ευνοϊκό σημάδι. Όρθιοι, με εύρωστη σωματική διάπλαση, οι κούροι αντιμετωπίζουν τον κόσμο με μια γυμνότητα γεμάτη αυτοπεποίθηση.

Η εντύπωση ότι τα αρχαία ελληνικά γλυπτά ήταν σε φυσικό άσπρο χρώμα είναι λανθασμένη. Σχεδόν όλα τα ελληνικά γλυπτά ήταν χρωματισμένα με ελαφριά φυσικά χρώματα. Απέδιδαν το δέρμα με το φυσικό χρώμα της πέτρας, την οποία γυάλιζαν. Τα μάτια, τα χείλη, τα μαλλιά και τα ενδύματα ήταν χρωματισμένα. Η τεχνική που χρησιμοποιούσαν για να βάψουν τα γλυπτά λέγεται "εγκαυστική". Κατά την τεχνική αυτή, το χρώμα ανακατεύεται με ζεστό κερί και απλώνεται (όσο παραμένει ζεστό) στην επιφάνεια του μαρμάρου, ποτίζοντας έτσι τους πόρους. Γνωρίζουμε λοιπόν ότι τα άχρωμα σήμερα γλυπτά της αρχαιοελληνικής τέχνης, συμπεριλαμβανομένων και των κούρων, την εποχή που δημιουργήθηκαν είχαν ποικιλία χρωμάτων.

14

Εικ. 14. *Κούρος της Βολομάνδρας (550 π.Χ. περίπου), επιτάφιο άγαλμα, μάρμαρο Νάξου, ύψος 1,78 μ., από τη Βολομάνδρα Αττικής, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Παρακολουθώντας τους κούρους που βρέθηκαν στην περιοχή της Αττικής, μπορεί κανείς να δει την εξέλιξη στο πλάσιμο της μορφής τους. Παρ' όλη τη μετωπικότητα και τη συμμετρική δομή του κούρου της Βολομάνδρας, μερικές αποκλίσεις προκαλούν εντάσεις στο γλυπτό και δημιουργούν μια "λανθάνουσα κίνηση". Το μειδίαμα, χαρακτηριστικό γνώρισμα των αρχαϊκών γλυπτών, αποδίδεται με το ελαφρύ τόξο που σχηματίζουν τα χείλη. Είναι ένα αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό, δεδομένου ότι τα έργα αυτά προορίζονταν για τα αρχαϊκά νεκροταφεία. Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι πρόκειται για γλυπτικό "εύρημα", όταν οι γλύπτες δεν μπορούσαν ακόμη να αποδώσουν τους μυς του προσώπου. Άλλοι πάλι, υποστηρίζουν ότι εκφράζει μια καταφατική στάση ζωής, που διακατείχε όλο τον ελληνικό κόσμο.

15

16

Εικ. 15. "*Κυρία της Auxerre" (640 π.Χ. περίπου), ασβεστόλιθος, ύψος 0,65 μ., πιθανότατα από την Κρήτη, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

Πρόκειται για αριστούργημα της δαιδαλικής* τεχνοτροπίας. Πήρε το όνομά του από την πόλη της Γαλλίας στην οποία φυλασσόταν έως το 1908 που μεταφέρθηκε στο Λούβρο. Χαρακτηριστικός είναι ο τύπος του τριγωνικού επιπεδόσχημου κεφαλιού και των μαλλιών που κατεβαίνουν σε αντίθετα τρίγωνα δεξιά κι αριστερά από το πρόσωπο. Μια πλατιά ζώνη σφίγγει στη μέση τον πέπλο, που πέφτει ως κάτω, αφήνοντας να φαίνονται τα άκρα των ποδιών, ενώ στην εγχάρακτη διακόσμησή του ίχνη χρώματος δηλώνουν ότι κάποτε ήταν ζωηρά χρωματισμένο. Πρόκειται μάλλον για θεά, που λυγίζει στο στήθος το χέρι, χαρακτηριστική χειρονομία της Μητέρας-θεάς.

Εικ. 16. *Πεπλοφόρος κόρη (530 π.Χ. περίπου), μάρμαρο Πάρου, ύψος 1,18 μ., Ακρόπολη, Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης.*

Η κόρη στέκεται στητή και φοράει χιτώνα και πέπλο, που καλύπτουν όλο το σώμα, εκτός από το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια. Η ιδιαίτερη ενδυμασία της και κυρίως ο πέπλος, ένδειξη αρχαιοπρέπειας για τον 6ο αιώνα, οδηγούν στην εικασία ότι η κόρη είναι άγαλμα ιέρειας ή θεάς. Ίχνη χρώματος έχουν διατηρηθεί στα μάτια, στους κυματιστούς πλοκάμους των μαλλιών και στη θέση του περιδέραιου που κοσμούσε το στήθος της, γεγονός που φανερώνει ότι τα ελληνικά μαρμάρινα γλυπτά ήταν χρωματισμένα.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Πλαστική: Ο όρος πλαστική σημαίνει το απευθείας πλάσιμο της μορφής σε μαλακό υλικό όπως στον πηλό ή στο γύψο. Η διαδικασία που ακολουθείται είναι προσθετική. Γενικότερα όμως, χαρακτηρισμοί όπως "πλαστικό έργο" ή "πλαστικότητα" χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν ποιότητα της μορφής τόσο σε έργα τριών διαστάσεων όσο και σε έργα δύο διαστάσεων (όπως της ζωγραφικής), που επιδιώκουν την απόδοση του βάθους. Ο όρος "πλαστικότητα" μπορεί να αναφέρεται και στην ποιότητα ενός υλικού το οποίο μπορεί να πλαστεί. Ο όρος "πλαστικές τέχνες" αναφέρεται γενικά στις εικαστικές τέχνες, που περιλαμβάνουν τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική, το σχέδιο και τις γραφικές τέχνες (σε αντίθεση με τη μουσική, την ποίηση, τη λογοτεχνία και το θέατρο).

Γλυπτική: Η λάξευση ή το σμίλευμα της μορφής σε σκληρό υλικό (πέτρα, μάρμαρο, ξύλο). Η διαδικασία που ακολουθείται είναι αφαιρετική. Γενικότερα, γλυπτικό έργο είναι εκείνο που έχει τρεις διαστάσεις, το οποίο μπορεί να είναι σμιλεμένο, πλασμένο, κατασκευασμένο ή χυμένο σε μπρούντζο και μπορεί να περιγραφεί ως ολόγλυφο (περίοπτο) ή ανάγλυφο.

Περίπτερος ναός: Ο ναός με κιονοστοιχία (πτερόν) στις τέσσερις πλευρές του.

Πτερόν: Κιονοστοιχία γύρω από το ναό. Πρόκειται για περιμετρική κιονοστοιχία που διαμορφώνει μια στοά, δηλαδή ένα στεγασμένο ημιυπαίθριο χώρο.

Περίστασις: Το πτερόν που περιβάλλει ένα κτίριο.

Σήμα: Πρόκειται για ένα σημάδι, μια ένδειξη. Σήματα χρησιμοποιούνταν τόσο για τους δημόσιους χώρους όσο και για τους χώρους ταφής. Ήταν μαρμάρινες στήλες επάνω στις οποίες υπήρχε εγχάρακτα η ένδειξη. Ιδιαίτερα για τους χώρους ταφής τα σήματα ήταν κατ' αρχάς στήλες ακόσμητες, αλλά στη συνέχεια άρχισαν να σμιλεύονται επάνω τους μορφές που αναφέρονταν στο νεκρό.

Δαιδαλική πλαστική: Η πλαστική του 7ου αιώνα ονομάστηκε "δαιδαλική" και οι γλύπτες "δαιδαλίδες", όνομα που προήλθε από το Δαίδαλο, μυθικό πρόσωπο, που κατά την παράδοση ήταν ο πρώτος γλύπτης ("δαιδάλλω" σημαίνει κοσμώ, ασκώ τέχνη με ευφυΐα και δεξιότητα).

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Φέρτε στην τάξη έντυπους οδηγούς από Μουσεία και παρουσιάστε άλλα έργα της ελληνικής τέχνης από τους γεωμετρικούς έως τους αρχαϊκούς χρόνους.
2. Συγκρίνετε τους κούρους με τον αιγυπτιακό τύπο του Φαραώ. Βρείτε ομοιότητες και διαφορές.

5

ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο "Δισκοβόλος" (450 π.Χ. περίπου), ρωμαϊκό αντίγραφο από πρωτότυπο χάλκινο έργο του Μύρωνα, μάρμαρο, από τη Ρώμη (Εσκουλίνο), Εθνικό Μουσείο Ρώμης.

5. ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η κλασική περίοδος

Στο πρώτο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. η νίκη των συμμαχικών ελληνικών δυνάμεων κατά των Περσών σήμανε αφενός την απομάκρυνση του περσικού κινδύνου από τον ελληνικό χώρο και αφετέρου την απελευθέρωση των πόλεων της Ιωνίας. Η καθοριστική συμβολή των Αθηναίων στη νίκη κατά των Περσών και στη συνέχεια η επικράτηση της Αθήνας ως μόνης ισχυρής θαλασσοκράτειρας έδωσαν στους πολίτες των Αθηνών ένα αίσθημα υπεροχής και υπεροχής έτσι ώστε να θεώρησουν εαυτούς ως πρώτους μεταξύ ίσων.

Αυτές ήταν οι συνθήκες που οδήγησαν στην οικονομική, πολιτική και πολιτιστική ανάπτυξη της πόλης και στη δημιουργία του λαμπρού πολιτισμού ο οποίος υπήρξε η βάση για την ανάπτυξη του δυτικού πολιτισμού από την αρχαιότητα έως σήμερα.

Οι περισσότερες από τις παραλιακές πόλεις του Αιγαίου είχαν συνασπιστεί με την Αθήνα. Κέντρο της συμμαχίας ήταν το ιερό νησί του Απόλλωνα, η Δήλος. Το 454 π.Χ. το συμμαχικό ταμείο μεταφέρθηκε από τη Δήλο στην Αθήνα, η οποία διαχειριζόταν τώρα τεράστια οικονομικά ποσά. Η οικονομική ανάπτυξη της Αθήνας δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ανοικοδόμηση ιερών και δημόσιων κτιρίων μοναδικής τέχνης, τα οποία αντικατοπτρίζουν την υπερηφάνεια της πόλης και των κα-

1

τοίκων για τα κατορθώματά τους και τη θέλησή τους να αφήσουν μαρτυρίες του πολιτισμού τους αναλλοίωτες στους επερχόμενους αιώνες.

Η Αθήνα του Περικλή έφθασε στο απόγειο της δύναμης και της δόξας της. Είναι η εποχή των τραγικών ποιητών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, των πρώτων ιστορικών συγγραφέων, του Ηρόδοτου και του Θουκυδίδη, του φιλόσοφου Σωκράτη και πολλών άλλων. Γύρω από τον Περικλή συγκεντρώθηκε ένα επιτελείο από μαθηματικούς, αστρονόμους, αλλά και τους πιο σπουδαίους δημιουργούς στο χώρο της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής, με αποτέλεσμα την ανάδειξη της Αθήνας σε πνευματικό κέντρο των γραμμάτων και των τεχνών.

Κλασική χαρακτηρίζεται η περίοδος του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ. Κατά την περίοδο αυτή μέσα στην πόλη της Αθήνας αλλά και σε όλη την Αττική ανοικοδομούνται διάφορα κτίσματα, όπως ναοί, δημόσια κτίρια, τα οικοδομήματα της Ακρόπολης. Μερικά από τα πολλά - διαφορετικής μορφής και λειτουργίας - κτίρια της Αθήνας είναι το "Στρατηγείον", το Νομισματοκοπείο, το Ωδείο του Περικλέους, ο Ναός του Ηφαίστου ("Θησείον"), η Χαλκοθήκη, η Στοά του Ελευθερίου Διός. Πολλά από τα οικοδομήματα αυτά δημιουργήθηκαν συγχρόνως στο διάστημα από το 450 έως το 431 π.Χ., δηλαδή μέχρι την έναρξη του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ένα μελετημένο "χωροταξικό" σχέδιο φαίνεται πως προηγήθηκε όλης αυτής της πολύπλευρης ανάπτυ-

2

Εικ. 1. *Ο "Ποσειδών του Αρτεμισίου" (460-450 π.Χ.), χαλκός, ύψος 2,09 μ., από τη θαλάσσια περιοχή του Αρτεμισίου (βόρειο άκρο της Εύβοιας), Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Το έργο αυτό βρέθηκε στα συντρίμμια ενός ναυαγίου. Ο γενειοφόρος θεός μπορεί να είναι ο Ποσειδώνας, έτοιμος να πετάξει την τρίαινα, ή ο Δίας έτοιμος να πετάξει κεραυνό. Η στάση είναι "δανεισμένη" από τα αθλήματα των γυμναστηρίων: τα χέρια πλήρως τεντωμένα μακριά από τον κορμό, ενώ το δεξί πόδι, ελαφρά ανασηκωμένο, δεν πατά στο έδαφος, γεγονός που δείχνει την εξαίρετη τεχνική της χύτευσης.

Εικ. 2. *Ο "Παις του Κριτίου" (490-480 π.Χ.), μάρμαρο, ύψος 0,86 μ., Ακρόπολη, Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης.*

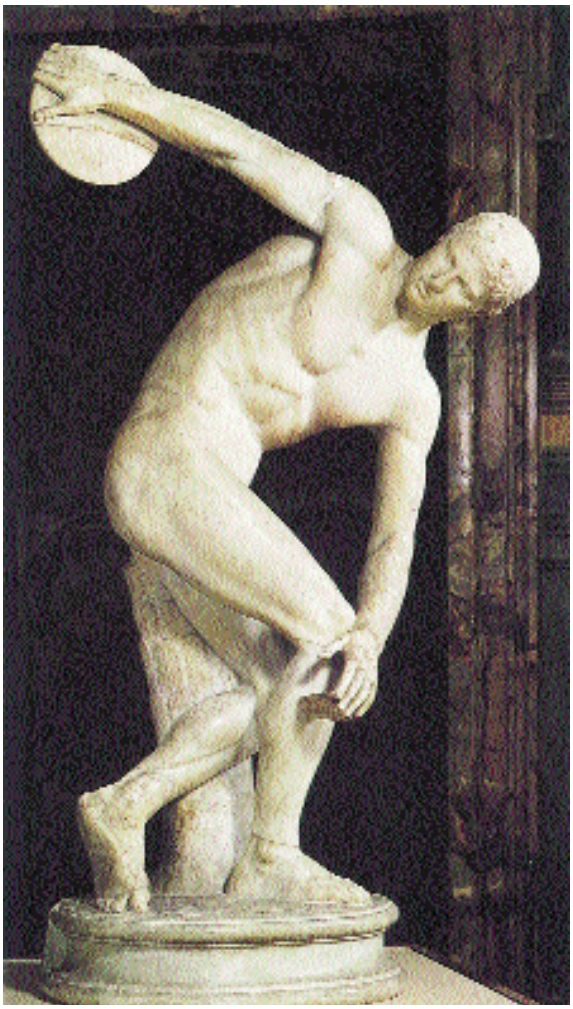
Έργο ορόσημο στην ιστορία της γλυπτικής, αφού είναι το πρώτο στο οποίο το σώμα δεν αποδίδεται πια στατικά. Εμφανίζεται φυσικό, σαν να ζει και να υπάρχει. Το χαμόγελο εξακολουθεί να σχηματίζει το τόξο του "αρχαϊκού μειδιάματος". Τα μαλλιά, καλοχτενισμένα, πλέκονται γύρω από το κεφάλι. Τα μάτια (σήμερα κενά) προφανώς συμπληρώνονταν με ένθετο υλικό.

Εικ. 3. *Ο "Πολεμιστής του Riace" (460-450 π.Χ.), χαλκός, ύψος 2,06 μ., από τη θαλάσσια περιοχή της Καλαβρίας απέναντι από το ακρωτήριο Riace, Εθνικό Μουσείο Ρηγίου Καλαβρίας.*

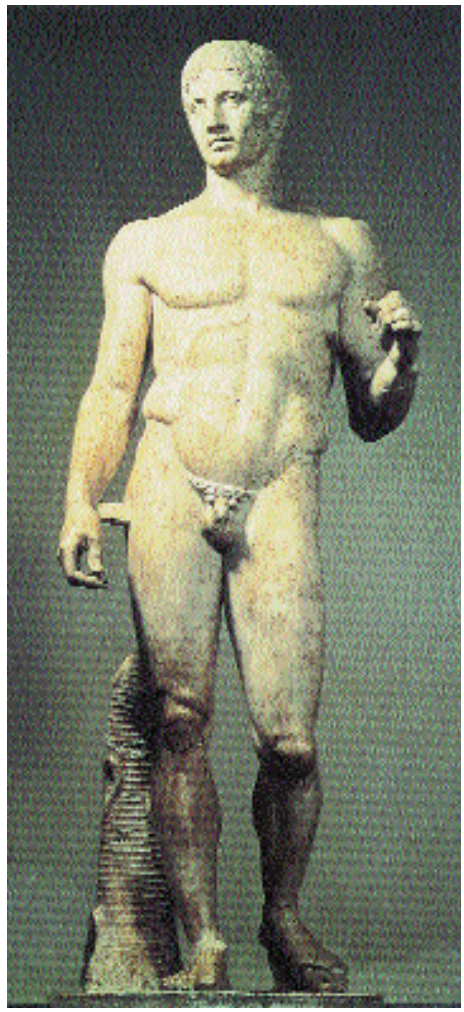
Πρόκειται για το ένα από τα δύο αγάλματα που εικάζεται ότι ανήκαν σε ένα σύνταγμα δεκαέξι χάλκινων αγαλμάτων, έργο του Φειδία, με προορισμό τους Δελφούς, προκειμένου οι Αθηναίοι να ευχαριστήσουν τους θεούς μετά τη μάχη του Μαραθώνα. Τα γλυπτά εκλάπησαν, και κατά τη διάρκεια της μεταφοράς τους στην Ιταλία το πλοίο βυθίστηκε. Το άγαλμα απεικονίζει ώριμο άνδρα πολεμιστή, με σφριγηλό και εύρωστο σώμα, στη γνωστή στάση του χιασμού, τα δόντια είναι από ασήμι, ενώ τα μάτια ήταν ένθετα. Το άγαλμα χυτεύτηκε με την τεχνική του χαμένου κεριού. Αυτή η τεχνική χύτευσης επιτρέπει να δημιουργηθεί ένα λεπτό στρώμα μπρούντζου, ώστε ο κορμός του αγάλματος να μην είναι από συμπαγές μέταλλο και έτσι αυτό να γίνεται ελαφρύτερο.

3

4



5



6

ξης της πόλης, που κορυφώθηκε με τα κτίσματα του βράχου της Ακρόπολης.

Στη γλυπτική η οριστική ρήξη με ό,τι είχε σχέση με το άκαμπτο και το στατικό έγινε γύρω στο 480 π.Χ., με το έργο ο "Παις του Κριτίου", το οποίο αποδίδεται στο γλύπτη Κριτίο. Πρόκειται για το πρωιμότερο έργο γλυπτικής στο οποίο εμφανίζεται το ενδιαφέρον για τη φυσική στάση του ανθρώπινου σώματος. Η φυσική στάση των ανθρώπων δεν είναι εκείνη των κούρων ή των αιγυπτιακών μακρινών τους προτύπων. Οι άνθρωποι συνήθως μετακινούν το βάρος του σώματός τους από τον κεντρικό άξονα στο ένα πόδι. Έτσι όμως μετακινούνται και όλα τα άλλα μέρη του σώματος: όταν τεντώνεται το ένα πόδι που φέρει το βάρος του σώματος, το άλλο χαλαρώνει και λυγίζει. Ταυτόχρονα διαφοροποιείται το ύψος των γλουτών. Ο ώμος που αντιστοιχεί στο σταθερό πόδι κατεβαίνει, ενώ γέρνει λίγο και το κεφάλι. Στο σταθερό πόδι αντιστοιχεί, χιαστί, το χαλαρό χέρι, στο δε λυγισμένο πόδι αντιστοιχεί το σταθερό χέρι. Οι ιστορικοί της τέχνης ονομάζουν τη στάση αυτή που παρατηρείται στη γλυπτική "χιασμό" ή "contrapposto". Είναι η στάση που θα χαρακτηρίσει όλη τη γλυπτική του ανθρώπινου σώματος στην κλασική τέχνη. Ύστερα από πολλούς αιώνες επανεμφανίστηκε στην Αναγέννηση και σήμανε την αναβίωση της κλασικής τέχνης.

Από τα γλυπτά της εποχής, εκ των οποίων τα περισσότερα ήταν "χαλκά" (μπρούντζινα, δηλαδή κράμα χαλκού με κασσίτερο), τα πρωτότυπα που σώζονται είναι λίγα. Αυτά που σώθηκαν είναι ρωμαϊκά αντίγραφα, τα οποία λαξεύονταν από Έλληνες και Ρωμαίους τεχνίτες σε φθηνότερο υλικό, το μάρμαρο, για να κοσμήσουν τις επαύλεις πλούσιων Ρωμαίων πολιτών. Ωστόσο, πολλές φορές η ποιότητά τους ήταν κατώτερη των πρωτοτύπων. Άλλοτε πάλι οι αντιγραφείς αυθαιρετούσαν, αντιστρέφοντας τις μορφές ή προσθέτοντας έναν κορμό δέντρου στα πόδια των μορφών, για λόγους στήριξης. Όσο κι αν αλλάζει όμως η εικόνα από το χαμένο πρωτότυπο, τα αντίγραφα αυτά δεν παύουν να είναι πολύτιμα, γιατί χωρίς αυτά δε θα είχαμε πλήρη εικόνα της εξέλιξης της ελληνικής τέχνης.

Εικ. 4. *Ο "Δισκοβόλος" (450 π.Χ. περίπου), ρωμαϊκό αντίγραφο από πρωτότυπο χάλκινο έργο του Μύρωνα, μάρμαρο, ύψος 1,55 μ., από τη Ρώμη (Εσκουλίνο), Εθνικό Μουσείο Ρώμης.*

Ο αθλητής βρίσκεται στην υπέρτατη στιγμή της έντασης. Το χέρι που κρατά το δίσκο είναι στο ύψιστο σημείο ενός νοητού τόξου, πριν ακόμη αρχίσει να έρχεται προς τα κάτω. Είμαστε μπροστά στο "πάγωμα" της κίνησης. Όλη η ένταση του σώματος αποδίδεται με δύο αλληλοτεμνόμενα τόξα, ενώ διακρίνουμε και τέσσερα επάλληλα τρίγωνα. Η απόδοση κάθε μέρους είναι αποτέλεσμα μεγάλης ανατομικής σπουδής του σώματος. Παρ' όλη την ένταση της κίνησης, το πρόσωπο είναι ήρεμο, με μια έκφραση περίσκεψης. Ο αθλητής δεν "ποζάρει", είναι συγκεντρωμένος στην κίνηση του χεριού του. Ο κορμός του δέντρου στα πόδια είναι πρόσθετο στοιχείο, προκειμένου να δυναμώσουν τα πιο αδύνατα σημεία του αγάλματος στο μαρμάρινο αντίγραφο.

Εικ. 5. *Ο "Δορυφόρος" (440 π.Χ. περίπου), ρωμαϊκό αντίγραφο, έργο του Πολύκλειτου μάρμαρο, ύψος 2,12 μ., από την Πομπηία, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης.*

Το πρωτότυπο έργο ήταν χάλκινο. Τα αντίγραφά του σε μάρμαρο είναι πολλά. Ήταν τόσο γνωστό στην αρχαία Ρώμη, που πολλές φορές δεν έφερε επιγραφή. Το έργο είχε ονομάσει ο ίδιος ο Πολύκλειτος "Κανόνα", υπόδειγμα συμμετρίας και αναλογιών, πάνω στο οποίο είχε γράψει ομώνυμη πραγματεία για την τέλεια αρμονία των μερών του σώματος. Ο αθλητής στηρίζεται στο δεξί πόδι, ενώ αντίθετα το αριστερό χέρι, λυγισμένο, κρατούσε προφανώς το δόρυ. Το αριστερό πόδι είναι σε ανάπαυση, με τα δάχτυλα να αγγίζουν μόλις το έδαφος. Το δεξί χέρι, επίσης σε ανάπαυση, πέφτει προς τα κάτω.

Εικ. 6. *Θέατρο της Επιδαύρου (4ος αιώνας π.Χ.).*

Από τα καλύτερα διατηρημένα αλλά και από τα ωραιότερα θέατρα που έχουν σωθεί από την αρχαία Ελλάδα. Το Θέατρο της Επιδαύρου, απόλυτα συνυφασμένο με το ελληνικό πνεύμα, είναι εξ ολοκλήρου ελληνική δημιουργία, αρχιτεκτονικό έργο, κατά τον Παυσανία, του Πολύκλειτου του Νεότερου. Λειτουργικό ακόμα και σήμερα, με απόλυτη συμμετρία και ιδανικές αναλογίες, εκπλήσσει με την πλήρη ένταξή του στο τοπίο και τη θαυμαστή ακουστική του που υποβάλλουν το θεατή.

Το τέλος της κλασικής εποχής: οι ελληνιστικοί χρόνοι

Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, που τελείωσε το 404 π.Χ. με την ήττα της Αθήνας, βρήκε τις πόλεις-κράτη εξουθενωμένες. Οι εμφύλιοι πόλεμοι και οι κοινωνικές εντάσεις διατάραξαν την κοινωνική ισορροπία και όξυναν τις αντιθέσεις στο εσωτερικό των πόλεων-κρατών. Η ανάμειξη των Περσών στα ελληνικά πράγματα, και η αυξανόμενη κρίση των ελληνικών πόλεων οδήγησαν στην "πανελλήνια ιδέα", την πολιτική δηλαδή ένωση των Ελλήνων ενάντια στην πάντοτε ελλοχεύουσα περσική απειλή.

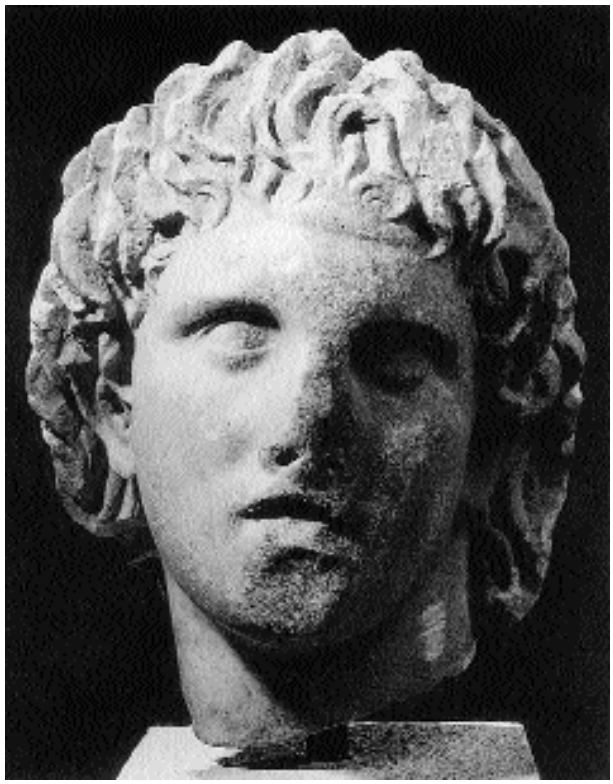
Η ανερχόμενη δύναμη του βασιλιά της Μακεδονίας Φιλίππου έκανε πολλούς να προσβλέπουν σε αυτόν για την ένωση των ελληνικών πόλεων. Το 338 π.Χ., στην καθοριστική μάχη της Χαιρώνειας της Βοιωτίας, ο Φίλιππος κατέστειλε και την τελευταία αντίσταση του ενωμένου στρατού Αθηναίων και Θηβαίων. Στη συνέχεια, ο Φίλιππος ηγήθηκε ως "στρατηγός αυτοκράτωρ" της πανελλήνιας εκστρατείας εναντίον των Περσών. Η εκστρατεία όμως αυτή δεν πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο, γιατί δολοφονήθηκε το καλοκαίρι του 336 π.Χ., αλλά από το διάδοχό του Αλέξανδρο (336-323 π.Χ.), ο οποίος έμελλε να δημιουργήσει ένα απέραντο κράτος ως τα βάθη της Ασίας και να διαδώσει τον ελληνικό πολιτισμό.

Στην τέχνη, ο 4ος αιώνας είναι το στάδιο ωρίμασης των κατακτήσεων του 5ου αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου εμφανίστηκαν τα χαρακτηριστικά που θα επικρατήσουν στην τέχνη της επόμενης εποχής, που ονομάζεται συμβατικά ελληνιστική.

Η ελληνιστική περίοδος αρχίζει από το θάνατο του Αλεξάνδρου και τελειώνει με την υποταγή της Αιγύπτου, υπό τη βασιλεία της Κλεοπάτρας, στον Καίσαρα Οκταβιανό (ναυμαχία του Ακτίου, 31 π.Χ.). Τα ελληνιστικά κέντρα των επιγόνων του Μεγάλου Αλεξάνδρου, η Αλεξάνδρεια στην Αίγυπτο, η Πέργαμος στη Μικρά Ασία, η Αντιόχεια στη Συρία και άλλα, έγιναν πάμπλουτες πόλεις που υπερηφανεύ-

Εικ. 7. *Ο "Αποξυόμενος", έργο του Λυσίππου (330 π.Χ. περίπου), μάρμαρο, ρωμαϊκό αντίγραφο από πρωτότυπο χάλκινο, ύψος 2,05 μ., Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.*

Οι αναλογίες που εισήγαγε ο Λύσιππος μπορούν να μελετηθούν σε αυτό το γλυπτό, ιδίως αν αυτό συγκριθεί με το "Δορυφόρο" του Πολύκλειτου. Μια ενέργεια διατρέχει όλο το σώμα του αθλητή, ενώ το ένα χέρι ετοιμάζεται να περάσει στο άλλο την ξύστρα (στλεγγίδα) που καθαρίζει το λάδι με το οποίο αλείφονταν οι αθλητές πριν από τον αγώνα. Δεν υπάρχει πια μετωπικότητα, αντίθετα το γλυπτό πρέπει να ιδωθεί από διάφορα σημεία, αφού η κίνησή του γίνεται αντιληπτή αν κοιταχτεί από το πλάι. Η παροδικότητα, το στιγμιαίο, αλλά και ο συναισθηματικός κόσμος του απεικονιζομένου εισάγονται τώρα στη γλυπτική.



Εικ. 8. *Κεφαλή του Μεγάλου Αλεξάνδρου από ανδριάντα, ελληνιστικό αντίγραφο (100 π.Χ. περίπου) από πρωτότυπο χάλκινο έργο του Λυσίππου (330 π.Χ. περίπου), ύψος 0,30 μ., από τα Γιαννιτσά περιοχής Πέλλας, Αρχαιολογικό Μουσείο Πέλλας.*

Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ότι μόνο ο Λύσιππος είχε συλλάβει την πραγματική ουσία της προσωπικότητας του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Άλλωστε ήταν και ο μόνος γλύπτης στον οποίο επιτράπηκε να τον αναπαραστήσει. Ο Αλέξανδρος εικονίζεται, ως άλλος θεός, να κοιτά προς τα επάνω, με μια κλίση του κεφαλιού προς τα αριστερά, ενώ τα μαλλιά του, μαζί με την έκφραση του προσώπου του με τα σκαμμένα μάτια, αποδίδουν το "θυμοειδές και λεοντώδες" του χαρακτήρα του.

ονταν για τις βιβλιοθήκες τους, τις συλλογές από έργα τέχνης, τις επιστημονικές προόδους και τους επιφανείς φιλοσόφους που συγκεντρώνονταν στις αυλές των ισχυρών της εποχής. Ένας κοσμοπολίτικος πολιτισμός είχε αντικαταστήσει το αυστηρό και ηρωικό σχήμα της πόλης-κράτους της κλασικής περιόδου.

Οι αναζητήσεις στην αρχιτεκτονική, όπως και στη γλυπτική και τη ζωγραφική, είναι τώρα ποικίλες, σύνθετες, ακόμα και εξεζητημένες. Τα θέματα είναι πιο εκλεπτυσμένα και διακοσμητικά, παρμένα όχι μόνο από τη μυθολογία και την ιστορία, αλλά και από την καθημερινή ζωή, χωρίς την αυτοσυγκράτηση και την περισυλλογή των μορφών της κλασικής περιόδου. Στην αρχιτεκτονική επικρατούν ο κορινθιακός και ο ιωνικός ρυθμός (ο πρώτος διαφέρει ουσιαστικά από το δεύτερο μόνο κατά το κιονόκρανο), γιατί είναι περισσότερο διακοσμητικοί και λιγότερο δεσμευτικοί ως προς τους μορφολογικούς τους κανόνες.

Η οργάνωση των νέων πολυάνθρωπων πόλεων στηρίχτηκε σε ένα ορθολογικό σύστημα παράλληλων και κάθετων δρόμων στους οποίους εντάσσονται τα δημόσια και τα ιδιωτικά κτίρια, με σκοπό την αντιμετώπιση των πρακτικών αναγκών τους. (Το σύστημα ονομάζεται "ιπποδάμειο", από τον Ιππόδαμο που το εισηγήθηκε για την ανοικοδόμηση της πόλης της Μιλήτου, πρωτεύουσας της Ιωνίας, η οποία είχε καταστραφεί από τους Πέρσες.)

Αν ο 5ος αιώνας π.Χ. χαρακτηρίστηκε από τη γενική ιδέα της επιβολής της τάξης επάνω στα πράγματα, της τελειότητας του ορθού λόγου, της εξιδανίκευσης της φύσης και των ιδανικών αναλογιών που δημιουργούσαν τέλειους ναούς, ιδανικά σώματα, ιδανική ομορφιά, τα τελευταία χρόνια του 4ου αιώνα π.Χ. χαρακτηρίζονται από μια στροφή προς το απτό, το κοντινό, προς το λιγότερο εξιδανικευμένο, προς το υποκειμενικό και το ατομικό. Οι θεοί του Πραξιτέλη διατηρούν την υπερκόσμια ομορφιά τους, όμως είναι πιο ανθρώπινοι, πιο υπαρκτοί και πιο οικείοι. Μαζί με τον Πραξιτέλη μοιράστηκαν τον ίδιο "εξανθρωπισμό" των θεών - ο καθένας με το δικό του τρόπο - άλλοι δύο γλύπτες της τελευταίας γενιάς της κλασικής περιόδου: ο Σκόπας από την Πάρο, ο οποίος προσέδωσε ιδιαίτερο συναισθηματισμό στους θεούς του, και ο Λύσιππος από τη Σικυώνα, ο οποίος επιλέχθηκε από τον Αλέξανδρο ως ο μόνος ικανός για να απαθανατίσει τη μορφή του.

Ο Λύσιππος εισήγαγε ένα νέο κανόνα μέτρησης των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος στη γλυπτική, σύμφωνα με τον οποίο τα σώματα γίνονταν πιο λεπτά από εκείνα του Πολύκλειτου. Σύμφωνα με τον κανόνα του Πολύκλειτου, το ανθρώπινο κεφάλι έπρεπε να αποτελεί το ένα έβδομο του σώμα-

9

10

τός του. Ο Λύσιππος θεωρούσε ότι το κεφάλι έπρεπε να είναι το ένα όγδοο του συνόλου.

Όταν το 146 π.Χ. οι Ρωμαίοι ολοκλήρωσαν την κατάκτηση της κυρίως Ελλάδας, ανακήρυξαν ορισμένες από τις πόλεις-κράτη ελεύθερες (Αθήνα, Σπάρτη, Σικυώνα). Παρ' όλα αυτά, καμία από τις πόλεις - ούτε και η Αθήνα - δεν μπόρεσε να ακμάσει πολιτικά και οικονομικά. Η Αθήνα όμως διατήρησε το κύρος της ως κέντρο του πολιτισμού και της γνώσης. Οι Έλληνες καλλιτέχνες έγιναν περιζήτητοι, τόσο για να τροφοδοτήσουν τη Ρώμη με αντίγραφα των κλασικών και ελληνιστικών έργων όσο και για να δημιουργήσουν νέα γλυπτά, προκειμένου να διακοσμηθούν οι επαύλεις των πλούσιων Ρωμαίων.

Εικ. 9. *Η "Νίκη της Σαμοθράκης" (190-180 π.Χ. περίπου), μάρμαρο Πάρου, ύψος 2,45 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Η Νίκη, αγαπητή θεά στους Έλληνες, που προσωποποιούσε τη νίκη κατά των αντιπάλων, εμφανίζεται σαν να έχει μόλις προσγειωθεί στην πρώρα ενός πλοίου. Στη βάση του αγάλματος, δύο τεχνητές λίμνες συμπληρώνουν την ψευδαίσθηση της θριαμβευτικής εισόδου καραβιού σε λιμάνι μετά από νίκη. Τα φτερά της Νίκης είναι ακόμη διάπλατα ανοιγμένα, ενώ ο λεπτός της χιτώνας και το βαρύ ιμάτιο κολλούν από την ορμή του αέρα στο σώμα της διαγράφοντάς το.

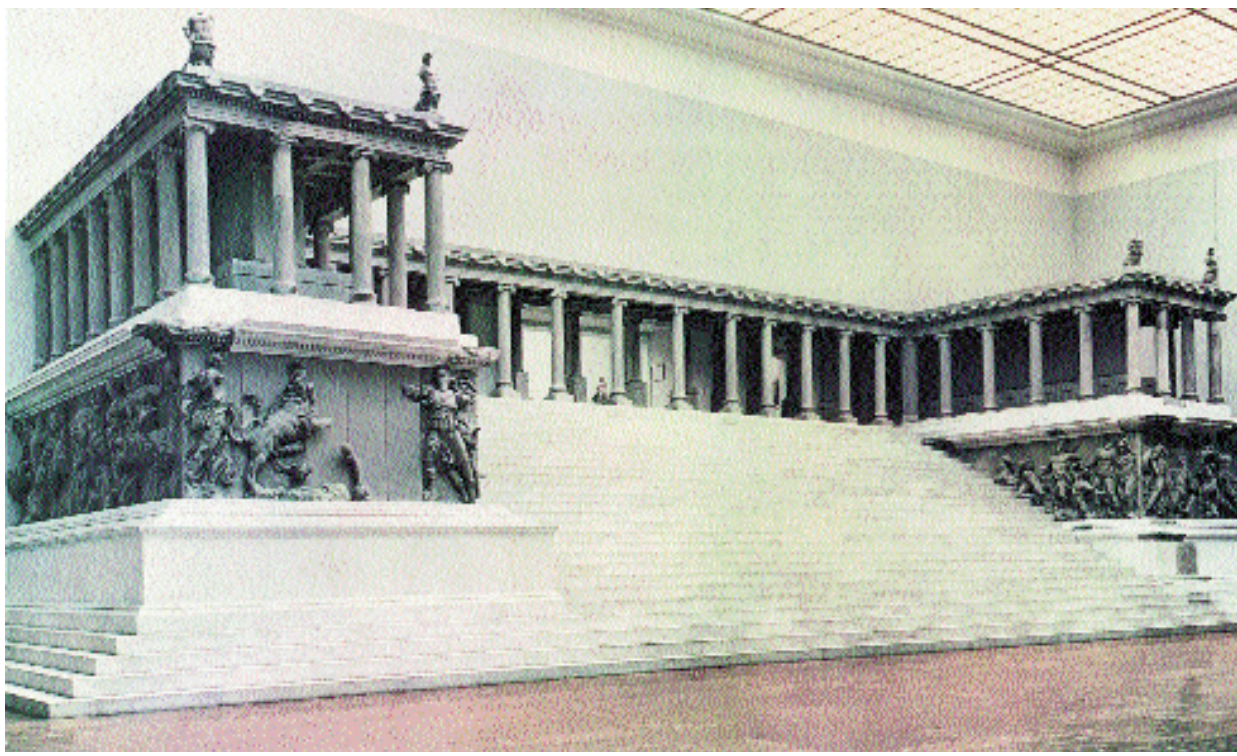
Εικ. 10. *Η "Αφροδίτη της Μήλου" (150-125 π.Χ. περίπου), μάρμαρο Πάρου, ύψος 2,02 μ., από τη Μήλο, Παρίσι, Λούβρο.*

Η Αφροδίτη πιθανόν να κρατούσε στο αριστερό της χέρι μήλο, το έπαθλο ομορφιάς που της προσέφερε ο Πάρης αλλά και σύμβολο του νησιού που θα προστάτευε. Τον αισθησιασμό του γυναικείου σώματος τονίζουν το ονειροπόλο βλέμμα και η μελαγχολία του προσώπου. Αποτελεί ενα από τα δημοφιλέστερα αριστουργήματα της ελληνικής τέχνης.

Εικ. 11. *"Το σύμπλεγμα του Λαοκόοντος" (1ος αιώνας π.Χ.), έργο των Ρόδιων Αγησάνδρου, Πολυδώρου και Αθηνοδώρου, μάρμαρο, ύψος 1,84 μ., Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.*

Ο Ρωμαίος ιστορικός Πλίνιος θεωρεί το έργο ως το ωραιότερο όλης της αρχαιότητας. Θαυμάστηκε όσο κανένα άλλο την εποχή της Αναγέννησης και επηρέασε βαθύτατα το Μιχαήλ Άγγελο (ήταν παρών στην ανακάλυψη του έργου στη Ρώμη το 1506). Το έργο στηρίζεται σε μια τριγωνική - σε σχήμα πυραμίδας - σύνθεση. Ο πόνος για την άδικη μοίρα του Λαοκόοντα και των γιων του παρουσιάζεται θεατρικά, χωρίς την εσωστρέφεια και την αυτοσυγκράτηση της κλασικής εποχής.

Εικ. 12. *Βωμός του Δία, Πέργαμος (175 π.Χ. περίπου), αναπαράσταση της δυτικής όψης του βωμού, Βερολίνο, Μουσείο Περγάμου.*



Εικ. 13. *Σκηνή της γιγαντομαχίας, από τη ζωφόρο του βωμού της Περγάμου (180 π.Χ. περίπου), μάρμαρο, συνολικό μήκος 1,20 μ., ύψος 2,30 μ., Βερολίνο, Μουσείο Περγάμου.*

Το θέμα της ζωφόρου είναι η μάχη των γιγάντων και των θεών, τους οποίους οδηγεί ο Ζευς. Το μοτίβο είναι δανεισμένο από τη ζωφόρο του Παρθενώνα. Τόσο η γιγαντομαχία όσο και η Ακρόπολη της Αθήνας είχαν περάσει στη συνείδηση του ελληνικού κόσμου ως κλασικά. Το έργο, με την ένταση και τη θεατρικότητα των μορφών του και την πολυπλοκότητα των αξόνων, έχει ονομαστεί "μπαρόκ", γιατί αργότερα αξιοποιήθηκαν οι ίδιες αξίες στη γλυπτική του 17ου αιώνα.

Εικ. 14. *Τμήμα της ζωφόρου του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς (525 π.Χ. περίπου), μάρμαρο Πάρου, μήκος ζωφόρου 29,63 μ., ύψος 0,64 μ., Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Τρεις αιώνες περίπου χωρίζουν την αρχαϊκή αυτή ζωφόρο απο την προηγουμένη. Ο Ηρακλής εικονίζεται επάνω στο άρμα της θεάς Κυβέλης να μάχεται μαζί της εναντίον των γιγάντων. Είναι ενδιαφέρουσα η σύγκριση μεταξύ των δύο γιγαντομαχιών, για να αντιληφθεί κανείς τις διαφορές και την αντίθεση ανάμεσα στις τεχνικές των δύο εποχών.

15

Εικ. 15. *Κορινθιακό κιονόκρανο, Πολύκλειτος ο Νεότερος, από τη θόλο της Επιδαύρου (350 π.Χ. περίπου), Επίδαυρος, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

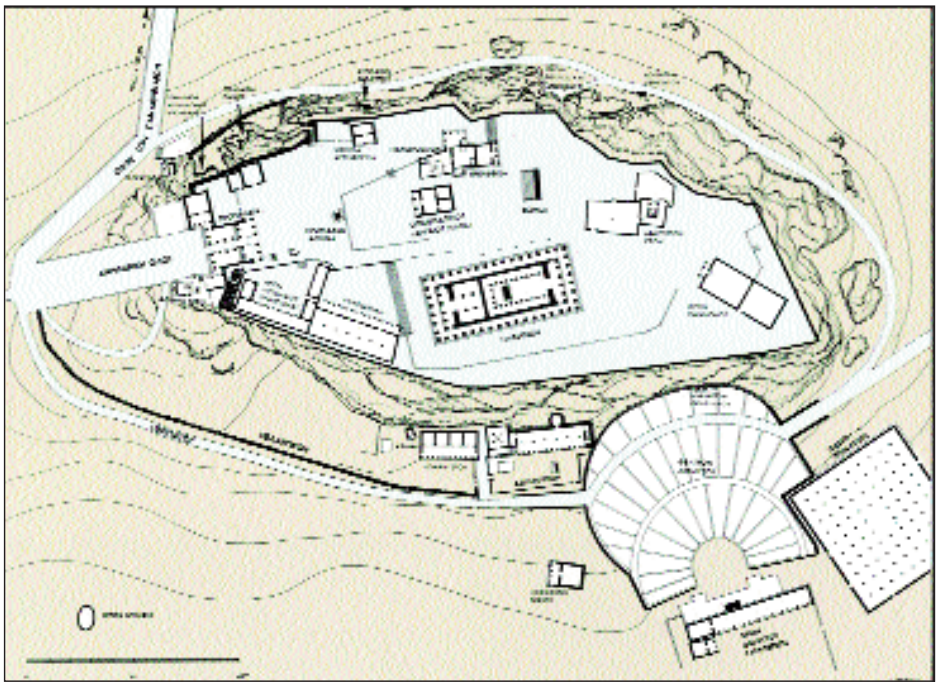
Το κορινθιακό κιονόκρανο, που διαμορφώνεται από φύλλα ακάνθου, μια σύνθεση με πλαστικές αρετές και διακοσμητικότητα, εμφανίζεται εδώ για πρώτη φορά. Λέγεται ότι το εμπνεύστηκε ο γλύπτης Καλλίμαχος ο Κορίνθιος, καθώς κοιτούσε ένα καλάθι το οποίο περιέβαλλαν αγκάθια επάνω στον τάφο ενός μικρού κοριτσιού.

Εικ. 16. *Μάχη της Ισσού, έργο του Φιλόξενου από την Ερέτρια (310 π.Χ. περίπου), ρωμαϊκό αντίγραφο, Πομπηία, Εθνικό Μουσείο Νάπολης.*

Στα μέσα του 3ου αιώνα π.Χ. μια βελτίωση της τεχνικής του ψηφιδωτού, η προσθήκη δηλαδή μικρών χρωματισμένων γυαλιών, κομμένων στο επιθυμητό μέγεθος, έδωσε τη δυνατότητα ακριβέστερων λεπτομερειών και απαλότερων χρωματικών διαβαθμίσεων, γεγονός που έκανε τα ψηφιδωτά να φτάσουν στο επίπεδο της υψηλής ζωγραφικής. Το έργο βρέθηκε στο δάπεδο πλούσιας οικίας της Πομπηίας. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς τη διαμόρφωση του χώρου, τη ζωηρότητα της κίνησης ανθρώπων και ζώων, τη χωρίς ενδοιασμούς χρήση προοπτικών βραχύνσεων, την πολυαξονικότητα των δοράτων, σε σημείο που αισθάνεται κανείς ότι "ακούει" τις κλαγγές των ασπίδων και των όπλων και τα χλιμιντρίσματα των ζώων. Ο έφιππος αριστερά ταυτίζεται με το Μέγα Αλέξανδρο, (λεπτομέρεια δεξιά), ενώ δεξιά η ψηλότερη μορφή επάνω στο άρμα ταυτίζεται με το Δαρείο.

16

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

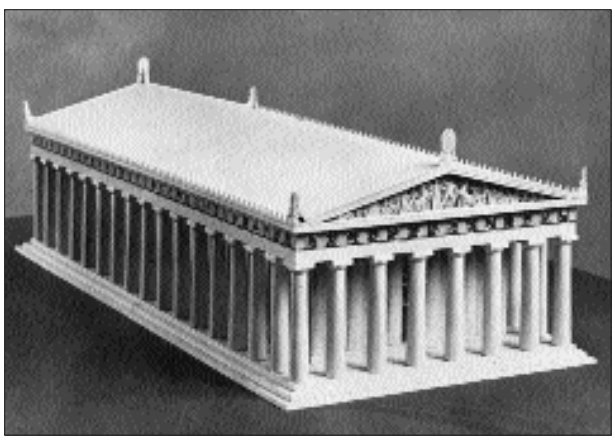


Η ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Όταν το 480 π.Χ. οι Πέρσες έκαψαν την Ακρόπολη, οι Αθηναίοι, όπως και οι άλλοι Έλληνες, ορκίστηκαν να αφήσουν τους ναούς τους κατεστραμμένους, ως μνημεία της ασέβειας των βαρβάρων, και να μην τους ξαναχτίσουν. Ωστόσο, ύστερα από την οριστική νίκη του Κίμωνα κατά των Περσών στον Ευρυμέδοντα, το 462 π.Χ., ξεκινά στην Αθήνα το πρόγραμμα ανοικοδόμησης των ιερών κτιρίων. Μετά τον εξοστρακισμό του Κίμωνα το πρόγραμμα διακόπτεται και επαναλαμβάνεται από τον Περικλή τροποποιημένο, ώστε το αποτέλεσμα να είναι μεγαλοπρεπέστερο.

Οι αρχιτέκτονες που πλαισίωσαν το επιτελείο του Περικλή ήταν ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης και αργότερα ο μαθητής τους Μνησικλής. “Πάντων επίσκοπος” κατά τον Πλούταρχο, αυτός δηλαδή που είχε τη γενική εποπτεία του έργου, ήταν ο γλύπτης Φειδίας.

17



18

"Ο Παρθενών έμεινε σχεδόν άθικτος επί σειράν αιώνων. Οι χριστιανοί κατά τον 4ο και 5ο μ.Χ. αιώνα έκαναν μικρές μετατροπές στο εσωτερικό (προσθήκη αψίδος, άνοιγμα πλευρικών εισόδων, διαμόρφωσις κλιμακοστασίου ανόδου στην ΝΔ. γωνία του σηκού), όταν το μνημείο έγινε εκκλησία. Κατά το διάστημα της Φραγκοκρατίας χρησίμευσε σαν καθολική μητρόπολις των Φράγκων δουκών των Αθηνών. Αργότερα έγινε τζαμί. Στα 1687, μία έκρηξις πυρίτιδος (κατά την πολιορκία του κάστρου της Ακροπόλεως από τους Ενετούς) προεκάλεσε φοβερή καταστροφή στον ναό, με την κατάρρευση του σηκού και των περισσοτέρων κιόνων της βορεινής πλευράς. Αργότερα, στα 1801-1803, αφαιρέθηκαν από τον ερειπωμένο Παρθενώνα τα περισσότερα από τα γλυπτά του. Στο διάστημα μεταξύ 1835-1844 το μνημείο απηλλάγη από τις νεώτερες προσθήκες και έγιναν καθαρισμοί, ενώ κατά τα έτη 1898-1929 σημαντικά τμήματα ανεστηλώθησαν, όχι με απόλυτη επιτυχία πάντοτε".

Χ.Θ. Μπούρας, *Μαθήματα ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, 1968, τόμος Α΄, σ. 187.

Εικ. 17. *Ο Παρθενώνας (447-438 π.Χ.).*
Ο Παρθενώνας χτίστηκε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Βασισμένος σε σχέδια του Ικτίνου, ξεκίνησε να χτίζεται το 447 π.Χ. και ήταν έτοιμος το 438 π.Χ. Έξι χρόνια ακόμη χρειάστηκαν για να ολοκληρωθεί ο γλυπτός διάκοσμος σύμφωνα με το πρόγραμμα του Φειδία, ο οποίος συνεργάστηκε με τους μαθητές του, Αλκαμένη και Αγοράκριτο. Είναι ο μεγαλύτερος ναός δωρικού ρυθμού, αφού οι ναοί του Σελινούντα και του Ακράγαντα, που είναι μεγαλύτεροι, δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ.
Ο Παρθενώνας, αφιερωμένος στην Αθηνά, είναι ένας παλλόμενος από εσωτερική ζωή "οργανισμός". Αυτό οφείλεται στις καμπυλώσεις και στις κλίσεις του, που ονομάζονται "οπτικές διορθώσεις" ή, ορθότερα, "εκλεπτύνσεις". Οι καμπυλώσεις παρατηρούνται στο στυλοβάτη, στο επιστύλιο, στα τρίγλυφα, στο γείσο και στο αέτωμα. Οι κίονες δεν είναι ευθύγραμμοι. Η μείωση της διαμέτρου τους προς τα επάνω ονομάζεται "ένταση" και δημιουργεί την ψευδαίσθηση μεγαλύτερου ύψους. Ο στυλοβάτης δεν είναι οριζόντιος, αλλά παρουσιάζει ελαφρά καμπυλότητα, η οποία επαναλαμβάνεται στα επιστύλια, στο θριγκό και στα αετώματα. Οι κίονες συγκλίνουν προς το εσωτερικό του ναού, το ίδιο και οι τοίχοι, δίνοντας στο σύνολο μια αίσθηση ευστάθειας.
Ο γλυπτός διάκοσμος, ο οποίος περιλαμβάνει τα εναέτια, τις 92 μετόπες και τη ζωφόρο που περιτρέχει το σηκό του ναού, αποτελεί ξεχωριστό δείγμα της ελληνικής γλυπτικής και ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης.

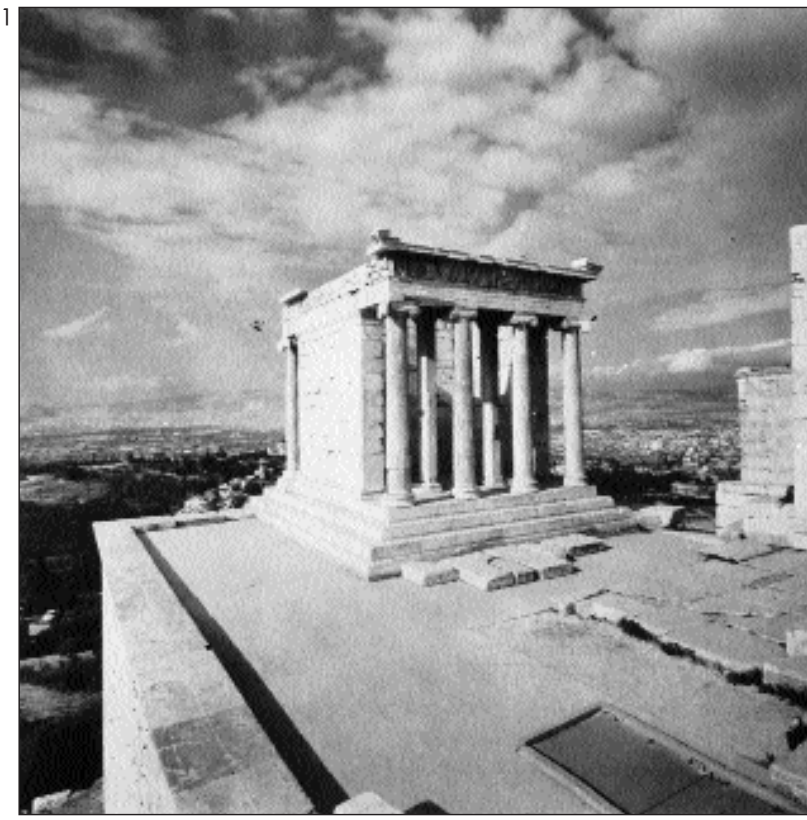
Εικ. 18. *Ιππείς, λεπτομέρεια από τη δυτική πλευρά της ζωφόρου του Παρθενώνα (442-438 π.Χ.), μάρμαρο, Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης.*
Από τις μεγαλύτερες καινοτομίες στο γλυπτικό πρόγραμμα του Παρθενώνα είναι η αναπαράσταση της πομπής των Παναθηναίων. Ο Φειδίας, ενώ εξωτερικά στις μετόπες, επάνω από τους κίονες του πτερού, ιστορεί τους άθλους των παλαιών ηρώων, όπως ήθελε η παράδοση, μέσα από το περιστύλιο και ψηλά στους τοίχους του σηκού ιστορεί μια από τις κορυφαίες στιγμές της αθηναϊκής ζωής, την πομπή των Παναθηναίων, έτσι καθώς αυτή διέσχιζε από τον Κεραμεικό την Αγορά και κατέληγε στην Ακρόπολη, μεταφέροντας με μεγάλες τιμές τον πέπλο στο άγαλμα της πολιούχου θεάς Αθηνάς. Έτσι, στο κορυφαίο αυτό μνημείο της αθηναϊκής αρχιτεκτονικής ο καθημερινός άνθρωπος απεικονίζεται μαζί με τους θεούς, γεγονός που αντανακλά την έπαρση της πόλης με την αποθέωση του πολίτη της αθηναϊκής δημοκρατίας.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

19

20

21



Εικ. 19. *Το Ερεχθείο (421-405 π.Χ.).*
Το Ερεχθείο στηρίχτηκε σε ένα πολύπλοκο σχέδιο, διότι έπρεπε να στεγάσει μνημεία με ιερή σημασία για την αθηναϊκή λατρεία, όπως ο τάφος του Κέκροπα και το σημάδι της τρίαινας του Ποσειδώνα στο βράχο. Μέσα στο ναό, ο οποίος ήταν χτισμένος στη θέση του "παλαιού ναού" που είχαν κάψει οι Πέρσες, φυλασσόταν τώρα το "διιπετές ξόανον" (το σταλμένο δηλαδή από τον ουρανό) της θεάς Αθηνάς, όπως και άλλα τρόπαια από τις νίκες των Αθηναίων κατά των Περσών. Το κτίριο, από τα πλουσιότερα του ιωνικού ρυθμού, αποτελείται από τρία τμήματα σε διαφορετικά επίπεδα. Χαρακτηριστική είναι η πρόσταση των κορών, των Καρυάτιδων, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως κίονες, σύμφωνα με παλαιά ιωνική παράδοση, από όπου έμπαιναν στο ναό οι κόρες που μετέφεραν τον πέπλο της θεάς.

Εικ. 20. *Τα Προπύλαια (437-432 π.Χ.), θέα των Προπυλαίων από τον Παρθενώνα.*
Τα Προπύλαια είναι η μνημειακή είσοδος στην Ακρόπολη. Στο έργο αυτό ο Μνησικλής έπρεπε να δώσει λύσεις σε πολύ δύσκολα αρχιτεκτονικά προβλήματα (που αφορούσαν τη λειτουργία του, τη φυσική δυσκολία του εδάφους, τη φύση της κατασκευής) και χρησιμοποίησε το δωρικό και τον ιωνικό ρυθμό. Δεξιά και αριστερά του προπύλου δημιουργήθηκαν πλευρικά διαμερίσματα: η βόρεια και η νότια πτέρυγα. Η βόρεια πτέρυγα, γνωστή ως "Πινακοθήκη" από τα ζωγραφικά έργα που κοσμούσαν τους τοίχους της, ήταν χώρος ενδιαίτησης των επίσημων προσκυνητών της Ακρόπολης, ενώ η νότια πτέρυγα ήταν η τελετουργική είσοδος για το ιερό τέμενος της Αθηνάς Νίκης.

Εικ. 21. *Ο ναός της Αθηνάς Νίκης (427-424 π.Χ.).*
Έργο του αρχιτέκτονα Καλλικράτη. Η χάρη και η κομψότητα του ναού είναι απαράμιλλες, καθώς αυτός υψώνεται επάνω σε πύργο, που από τα μυκηναϊκά χρόνια προστάτευε την είσοδο της Ακρόπολης. Ο ναός είναι αμφιπρόστυλος: τέσσερις κίονες ιωνικού ρυθμού βρίσκονται στην πρόσοψη και άλλοι τέσσερις στην πίσω πλευρά. Στη ζωφόρο ο γλυπτός διάκοσμος απεικονίζει τη μάχη των Πλαταιών. Πρόκειται για μια ακόμη καινοτομία, εφόσον το θέμα δεν προέρχεται από τη μυθολογία αλλά από την ιστορία.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Πώς συνδυάζεται ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα (μετόπες - ζωφόρος) με τη θρησκεία και το πολίτευμα της αθηναϊκής δημοκρατίας;
2. Ποιος ήταν ο ρόλος των ραβδώσεων στον ελληνικό κίονα της κλασικής εποχής;
3. Δημιουργήστε κατάλογο με φωτογραφίες και πληροφοριακό υλικό για τους αρχαιολογικούς χώρους της περιοχής σας. Γράψτε μια μικρή παράγραφο με την οποία να εξιστορείτε την εξέλιξη ενός χώρου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.
4. Συγκρίνετε το "Δισκοβόλο" του Μύρωνα με τον "Αποξυόμενο" του Λυσίππου. Βρείτε ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο απόδοσης της κίνησης, του χρόνου, της έκφρασης.
5. Επικεφθείτε μουσεία ή άλλους αρχαιολογικούς χώρους της περιοχής σας. Πριν από την επίσκεψη συγκεντρώστε πληροφορίες από διάφορες πηγές (φωτογραφίες, ενημερωτικά φυλλάδια, άρθρα κτλ.) σχετικά με το χώρο και τα εκθέματα του. Στη συνέχεια παρουσιάστε τις εντυπώσεις σας στην τάξη.
6. Αγοράστε από τα τουριστικά καταστήματα μια απομίμηση αρχαίου αγγείου. Τοποθετήστε το αγγείο μέσα σε μια πάνινη τσάντα. Χτυπήστε το δυνατά στον τοίχο να σπάσει. Απλώστε ένα πανί σε ένα τραπέζι και αδειάστε προσεχτικά από την τσάντα τα σπασμένα κομμάτια του κεραμικού. Προσπαθήστε να τα ξανακολλήσετε.

6

Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο αυτοκράτορας Αύγουστος (20 π.Χ.), μάρμαρο, Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.

6. Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

Στη Ρώμη, στο τέλος του 7ου π.Χ. αιώνα, εγκαθιδρύθηκε ετρουσκική μοναρχία, η οποία σιγά σιγά περιέλαβε στα όρια της δικαιοδοσίας της τους μικρούς οικισμούς που είχαν δημιουργηθεί γύρω από τον Τίβερη. Το 509 π.Χ. η ετρουσκική μοναρχία ανατράπηκε και τη θέση της πήρε μια αριστοκρατική δημοκρατία, που επεκτάθηκε στην ιταλική χερσόνησο. Μέχρι το 133 π.Χ. η Ρώμη είχε γίνει η κυρίαρχη δύναμη της Μεσογείου και είχε έρθει σε επαφή με τον ελληνικό πολιτισμό. Οι Ρωμαίοι επηρεάστηκαν από τον ελληνικό πολιτισμό, δανείστηκαν στοιχεία του και τα προσάρμοσαν στη δική τους τέχνη. Αντιλήφθηκαν δε την αξία των ελληνικών έργων και τα αναπαρήγαγαν ή τα συνέλεξαν. Πολλοί λόγιοι της Ρώμης (όπως ο Κικέρωνας) αγόραζαν έργα Ελλήνων και γίνονταν πάτρωνες της ελληνικής τέχνης, ενώ η Ρώμη αποτέλεσε το κέντρο μαζικής παραγωγής έργων τέχνης. Γρήγορα οι Ρωμαίοι κατάλαβαν ότι η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως φορέας πολιτικών, κοινωνικών και θρησκευτικών αξιών.

Τα στοιχεία που δανείστηκε η ρωμαϊκή γλυπτική από την ελληνική ήταν η στάση του ανθρώπινου σώματος, η εξιδανίκευση, ο ρυθμός και η κίνηση. Η διαφορά της ρωμαϊκής καλλιτεχνικής αντίληψης από την ελληνική βρίσκεται στην κοσμοθεωρία και αφορά το μέγεθος και τα θέματα των αναπαραστάσεων. Εκεί όμως που η ρωμαϊκή γλυπτική επέδειξε μεγάλη πρωτοτυπία ήταν η εικονιστική προτομή και το ανάγλυφο. Η ρωμαϊκή προτομή εισάγει στην τέχνη την ομοιότητα του προτύπου και όχι την εξι-

1

2

Ετρούσκοι

Πριν ακόμα οι Ρωμαίοι επεκταθούν από τη Βόρεια Ευρώπη μέχρι την Αφρική και γίνουν οι μεγάλοι κυρίαρχοι, στην ιταλική χερσόνησο ένας λαός, οι Ετρούσκοι, ανέπτυξαν το δικό τους πολιτισμό. Τα πρώτα σημάδια αυτού του πολιτισμού χρονολογού-

Εικ. 1. *Σαρκοφάγος (μέσα του 6ου π.Χ. αιώνα), τερακότα*, Ρώμη, Βίλα Τζούλια.*
Το ζευγάρι επάνω στη σαρκοφάγο δείχνει ανθρώπους χαρούμενους, που απολαμβάνουν ένα συμπόσιο.

Εικ. 2. *Συμποσιαστές (470 π.Χ.), τοιχογραφία από τον τάφο των Πανθήρων, Ιταλία, Ταρκουίνια.*
Η τοιχογραφία αναπαριστάνει άντρες που φαίνεται να χορεύουν κρατώντας ένα κύπελλο κρασιού, ένα δίαυλο και μια λύρα.

νται από το 800 π.Χ. Σύμφωνα με μια άποψη, οι Ετρούσκοι ήταν αυτόχθονες που κατοικούσαν στην Κεντρική Ιταλία πριν από το 1000 π.Χ. και είχαν δημιουργήσει έναν αστικό πολιτισμό με ανεπτυγμένη γεωργία και εμπόριο μεταλλευμάτων, ενώ, σύμφωνα με μια άλλη άποψη, ήρθαν στην περιοχή αυτή ως εισβολείς από την Ανατολική Μεσόγειο. Η τέχνη τους διακρίνεται για τα πλούσια διακοσμητικά στοιχεία της και την αγάπη για το χρώμα. Η πρώτη περίοδος της ετρουσκικής τέχνης (όπως και η αρχαϊκή περίοδος της ελληνικής τέχνης) λέγεται "ανατολίζουσα", εξαιτίας των ομοιοτήτων που παρουσιάζει με τη φοινικική, την αιγυπτιακή και τη μινωική τέχνη. Στη συνέχεια η ετρουσκική τέχνη φαίνεται να δανείζεται πολλά στοιχεία από τον ελληνικό πολιτισμό.

Από τις ταφικές παραστάσεις που βρέθηκαν διαπιστώνεται ότι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία των Ετρούσκων ήταν ισότιμη με εκείνη του άντρα. Τους βλέπουμε να κάθονται μαζί στο ίδιο τραπέζι, ενώ το όνομα της μάνας αναγράφεται στις επιγραφές των τάφων μαζί με το όνομα του αρχηγού της οικογένειας (ή και μόνο του μερικές φορές). Η νεκρόπολη που ανακαλύφθηκε στο Ορβιέτο είναι μια σειρά συνεχόμενων κτισμάτων με πλούσια διακόσμηση, που δείχνει μια τάση προς την πολυτέλεια, το κυνήγι, το ψάρεμα και τα συμπόσια. Η δομή των τάφων δείχνει επίσης την πεποίθηση των Ετρούσκων για τη συνέχεια της ζωής μετά το θάνατο.

Ένα από τα λιγοστά ετρουσκικά μνημεία που σώζονται είναι ο ναός του Δία Καπιτωλίνου στη Ρώμη (τέλος του 6ου π.Χ. αιώνα), μνημειακών διαστάσεων, εξάστυλος, με τρεις σειρές κιόνων στην κύρια όψη.

Οι Ετρούσκοι έμαθαν στους Ρωμαίους τις τεχνικές οδοποιίας και των μεγάλων υδραυλικών έργων. Επίσης, τους έμαθαν την κατασκευή του θόλου και του τόξου, και εισήγαγαν στην κατοικία το αίθριο, με ή χωρίς περιστύλιο, γύρω από το οποίο οργανωνόταν η καθημερινή ζωή.

δανικευμένη απεικόνισή του. Το ιστορικό ανάγλυφο εξιστορεί πολεμικές επιχειρήσεις και θριάμβους αυτοκρατόρων και στρατηγών.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής ήταν αφενός η εξυπηρέτηση των υλικών και κοινωνικών αναγκών μέσα από τη δημιουργία μεγάλων έργων και αφετέρου η πλούσια διακόσμηση των κτιρίων. Η τεράστια αυτοκρατορία των Ρωμαίων άφησε τα ίχνη της σε μνημειώδη έργα, όπως είναι τα θέατρα, τα υδραγωγεία, οι θέρμες και τα αποχετευτικά δίκτυα. Το σύστημα της ελληνικής αρχιτεκτονικής, που αποτελούνταν από το στυλοβάτη, τον κίονα και το επιστύλιο, το εμπλούτισαν οι Ρωμαίοι με καμάρες και θόλους, δημιουργώντας έτσι τη δική τους αρχιτεκτονική.

Τα τόξα και οι θριαμβικές αψίδες ήταν ένα επίτευγμα μηχανικής πολύ δύσκολο για εκείνη την εποχή. Όταν οι Ρωμαίοι τελειοποίησαν αυτή την τεχνική (κυρίως με τη χρήση ενός είδους κονιάματος, μείγματος διάφορων χαλικιών με ηφαιστειογενές χώμα ως συνδετικό υλικό), προχώρησαν στην κατασκευή θερμών, γεφυρών και υδραγωγείων.

Μετά την κατάκτηση της Μακεδονίας, το 146 π.Χ., χτίστηκε στη Ρώμη ο πρώτος ναός από μάρμαρο και συνεχίστηκε η κατασκευή αποχετευτικών έργων και δρόμων. Νέα είδη κτιρίων δημιουργήθηκαν στις μεγάλες πόλεις όπως η βασιλική, η στοά, η αγορά (το forum). Με την εγκαθίδρυση της αυτοκρατορίας και την εξάπλωση του ρωμαϊκού κράτους η πρωτεύουσα και οι μεγάλες πόλεις της επαρχίας γέμισαν με μεγαλοπρεπείς κατασκευές και μνημειώδη κτίρια. Εμφανίστηκαν επίσης οργανωμένα πολυώροφα συγκροτήματα κατοικιών για πολλές οικογένειες όπως οι σημερινές πολυκατοικίες.

Μετά τον 3ο αιώνα μ.Χ. η Ρώμη αποδυναμώνεται σταδιακά και δεν είναι πια το κέντρο της πολιτικής και της πολιτιστικής ζωής. Η κρίση στην αρχιτεκτονική εμφανίζεται μέσα από μια συνεχή απομάκρυνση από τους κανόνες, καθώς τα διάφορα διακοσμητικά στοιχεία που προέρχονται από άλλους πολιτισμούς ενσωματώνονται στη ρωμαϊκή τέχνη.

3

Εικ. 3. *Τοιχογραφία από την έπαυλη της Λίβυας (λεπτομέρεια) (25 π.Χ. περίπου), Ρώμη, Μουσείο των Θερμών.*

Στην Πομπηία έχουν σωθεί πολλές τοιχογραφίες σχεδόν σε όλα τα σπίτια και τις επαύλεις και παρουσιάζουν τεράστια ποικιλία θεμάτων. Οι τοιχογραφίες μοιάζουν με εικόνες θεατρικών σκηνών και έχουν φιλοτεχνηθεί με την ψευδαισθητική τεχνική (trompe l'oeil*), προκειμένου να δημιουργήσουν στους τοίχους προοπτικούς, διακοσμητικούς χώρους. Ο καλλιτέχνης, προκειμένου να "εξαφανίσει" τον τοίχο, προσπαθεί να δημιουργήσει την οπτική απάτη ενός κήπου. Η απεικόνιση είναι λεπτομερής, με ιδιαίτερη έμφαση στο προοπτικό βάθος.

Εικ. 4. *Γενειοφόρος νέος (2ος αιώνας μ.Χ.), 0,43 x 0,22 μ., εγκαυστική σε ξύλο, Φαγιούμ.*

Στην περιοχή του Φαγιούμ, στην Άνω Αίγυπτο, βρέθηκαν επάνω σε ξύλινες σαρκοφάγους (και στο σημείο που αντιστοιχεί στο πρόσωπο του νεκρού) προσωπογραφίες ζωγραφισμένες με την τεχνική της εγκαυστικής* ή με τέμπερα. Στη συγκεκριμένη προσωπογραφία η έκφραση των ματιών του νέου, η μετωπική απλότητα, η μεγαλοφαλμία, η αμεσότητα του βλέμματος, η φυσιοκρατική απόδοση του προσώπου, που κοιτά με σοβαρότητα προς το μέρος του θεατή, μας μεταφέρουν από τα βάθη των αιώνων τη μοναξιά και τη θλίψη του. Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ είναι επηρεασμένες από την ελληνιστική ζωγραφική και άσκησαν μεγάλη επίδραση στη βυζαντινή αγιογραφία.

Εικ. 5. *Ο αυτοκράτορας Αύγουστος (20 π.Χ.), μάρμαρο, Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.*

Κατά τη ρωμαϊκή εποχή τα πορτρέτα και οι ανδριάντες των αυτοκρατόρων χρησιμοποιήθηκαν για να υποστηρίξουν την πολιτική τους εικόνα. Ο δημιουργός του ανδριάντα του Αυγούστου είχε ως πρότυπό του το "Δορυφόρο" του Πολύκλειτου, που παρέπεμπε στη δημοκρατική Αθήνα.

Εικ. 6. *Έφιππο άγαλμα του Μάρκου Αυρηλίου (166-180 μ.Χ.), Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου.*

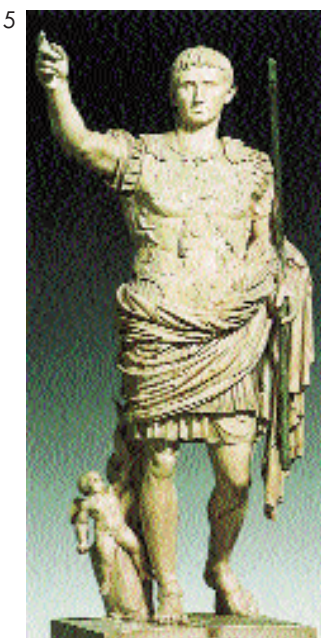
Οι Ρωμαίοι ανήγαγαν τον αυτοκράτορα σε θεό. Συνηθισμένη αυτοκρατορική απεικόνιση ήταν οι έφιπποι ανδριάντες που προέβαλλαν τη στρατιωτική ισχύ της Ρώμης. Κατά την Αναγέννηση ο Πάπας Παύλος ο Γ΄ ανέθεσε στο Μιχαήλ Άγγελο τη δημιουργία μεγαλειώδους αρχιτεκτονικού χώρου, στη μέση του οποίου τοποθετήθηκε το έφιππο άγαλμα του αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου.

Εικ. 7. *Ο ναός της Φορτούνα Βιρίλε (μέσα 1ου αιώνα π.Χ.), Ρώμη.*

Στο ναό αυτό παρατηρούμε τα βασικά χαρακτηριστικά της ε-

4

5



6

7

8

τρουσκικής τέχνης: το μεγάλο βάθρο επάνω στο οποίο υψώνεται το κτίριο (με διαστάσεις 12 x 24 μ.), τη σκάλα που οδηγεί στην είσοδο και το μεγάλο πρόναο. Ο ναός είναι ιωνικός, τετράστυλος και ψευδοπερίπτερος, δηλαδή με τους κίονες ενσωματωμένους στους πλευρικούς τοίχους. Αναμφίβολα υπάρχουν και επιρροές από την ελληνική αρχιτεκτονική των ναών, οι οποίοι είχαν παραλληλόγραμμο σχήμα και κατασκευάζονταν με το σύστημα της δοκού επί στύλων.

Εικ. 8. *Το Κολοσσαίο (80 μ.Χ. περίπου), ύψος 50 μ. διάμετρος 188 μ. Ρώμη*
Στο ισόγειο, οι κίονες της τοξοστοιχίας είναι μια παραλλαγή του δωρικού ρυθμού, στον πρώτο όροφο έχουν ιωνικά κιονόκρανα, ενώ στο δεύτερο και τον τρίτο όροφο κοσμούνται από κορινθιακά στοιχεία. Η τεράστια παλαίστρα είναι ένα εντυπωσιακό οικοδόμημα με τριώροφες αψίδες, οι οποίες υποβαστάζουν τις κερκίδες ενός μεγάλου αμφιθεάτρου που βρίσκεται στο εσωτερικό του.

9

Εικ. 9. *Η στήλη του Τραϊανού (110-113 μ.Χ.), Ρώμη.*
Τα ανάγλυφα, που ανεβαίνουν προς την κορυφή της στήλης, εξιστορούν τα κατορθώματα και τις νίκες του Τραϊανού. Οι θριαμβικές στήλες κατασκευάζονταν κομμάτι κομμάτι και παρουσίαζαν με χρονική ακολουθία τα γεγονότα. Διακρίνονται για τη λεπτομέρεια της τεχνικής και την αφηγηματική τους σαφήνεια. Η στήλη αυτή, που έχει ύψος 38 μέτρα μαζί με τη βάση, τοποθετήθηκε στο φόρουμ (αγορά) του Τραϊανού.

Εικ. 10. Η *πύλη του Αδριανού (131 μ.Χ.), Αθήνα.*
Οι αψίδες ήταν στην αρχή κτίσματα που κατασκευάζονταν για προσωρινή χρήση, με στόχο να υμνήσουν την επιστροφή των στρατηγών που γύριζαν νικητές στη Ρώμη. Αργότερα χτίζονταν με πέτρα στην ίδια θέση, ως σύμβολα του ρωμαϊκού μεγαλείου. Η θριαμβική αψίδα που κατασκεύασαν οι Αθηναί - οι προς τιμήν του αυτοκράτορα Αδριανού στήθηκε στο σημείο επαφής δύο τμημάτων της πόλης: της παλιάς πόλης του Θησέα και της καινούριας του Αδριανού. Αποτελείται από δύο ορόφους. Το μεγάλο τόξο, στην πρώτη στάθμη, πλαισιώνεται από παραστάδες και κίονες. Στο επάνω μέρος υπάρχει μια κορινθιακή κιονοστοιχία που στέφεται από ένα μικρό αέτωμα.

10

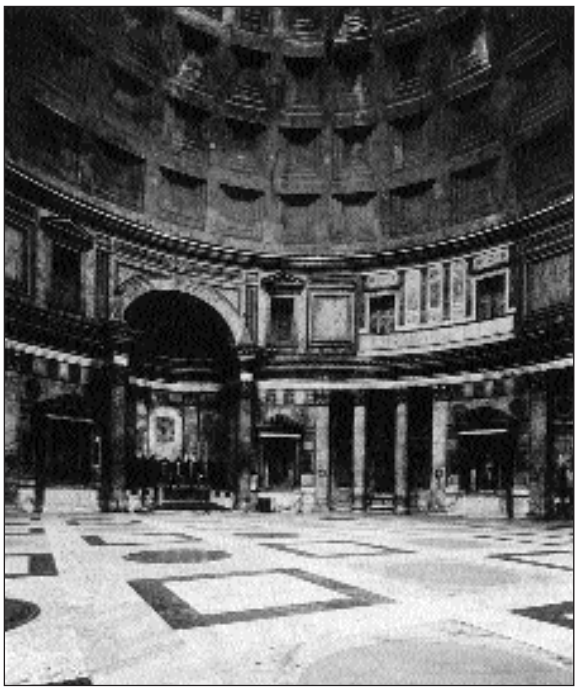
ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

11

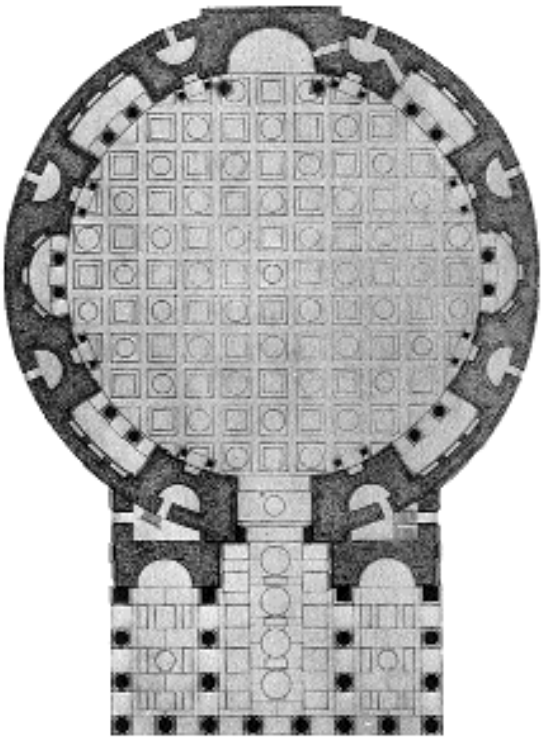
ΤΟ ΠΑΝΘΕΟΝ

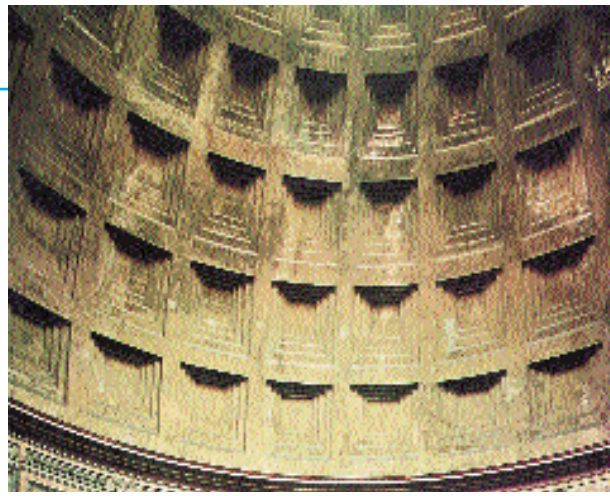
Ο αυτοκράτορας Αδριανός (76-138 μ.Χ.), αρχιτέκτονας ο ίδιος, προώθησε την κατασκευή μεγάλων έργων όχι μόνο στη Ρώμη αλλά και σε όλη τη ρωμαϊκή επικράτεια. Το μεγαλύτερο έργο την εποχή αυτή στη Ρώμη ήταν το Πάνθεον, το οποίο χτίστηκε ύστερα από επιθυμία του Αδριανού και αφιερώθηκε στη λατρεία όλων των θεών. Το κτίριο αυτό αντανακλά την κατασκευαστική υπεροχή των Ρωμαίων. Η κάτοψή του είναι ένας τέλειος κύκλος και η περίμετρός του ένας κύλινδρος. Η είσοδος αποτελείται από έναν οκτάστυλο κορινθιακό πρόναο, ο οποίος ανήκε σε έναν προγενέστερο ναό. Το εσωτερικό του κτιρίου είναι μια τέλεια σφαίρα με διάμετρο 43 μ. Στο κέντρο της οροφής υπάρχει ένα άνοιγμα με διάμετρο 8,70 μ.

12

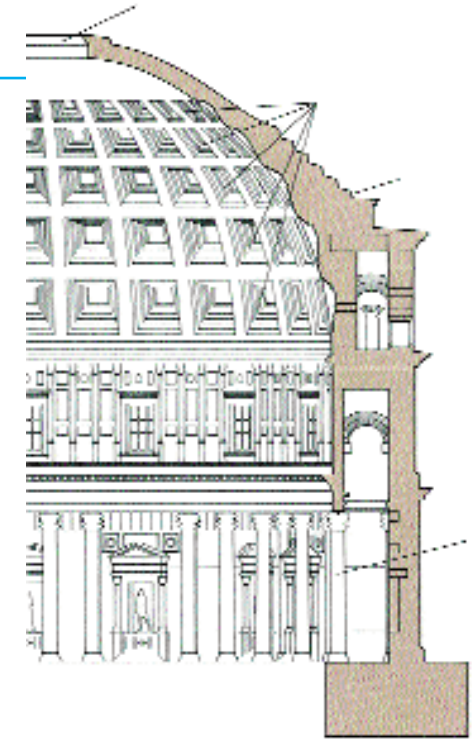


13

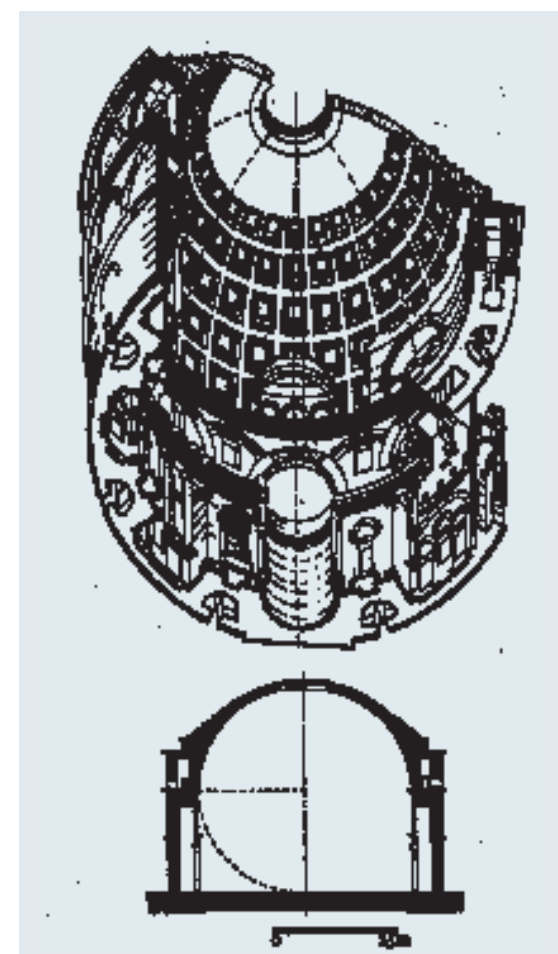




14



15



Εικ. 11. *Πάνθεον (118-128 μ.Χ.).*

Εικ. 12. *Πάνθεον, εσωτερικό.*
Οι Ρωμαίοι έδιναν μεγάλη σημασία στον εσωτερικό διάκοσμο των ναών, πράγμα που εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στο Πάνθεον. Μόλις κανείς περάσει τον κορινθιακό πρόναο, αντικρίζει το μεγαλοπρεπέστατο εσωτερικό. Τα πολύχρωμα μάρμαρα, τα εντυπωσιακά αγάλματα των αυτοκρατόρων, οι κόγχες και οι εσοχές στην περίμετρο του κυλίνδρου δίνουν την εντύπωση ενός απέραντου χώρου, και ο άνθρωπος αισθάνεται ότι βρίσκεται στο κέντρο ενός απέραντου κόσμου. Η μόνη πηγή φωτός, εκτός από την είσοδο, είναι η κεντρική οπή στην οροφή που επιτρέπει να μπαίνει το φως και να διαγράφει στο πάτωμα τον κύκλο του ήλιου.

Εικ. 13. *Πάνθεον, κάτοψη.*

Εικ. 14. *Πάνθεον, κατασκευαστική λεπτομέρεια.*
Οι Ρωμαίοι τεχνίτες, χρησιμοποιώντας το σκυρόδεμα ανάμεσα στα τούβλα και με τη βοήθεια των τόξων, μπόρεσαν να δημιουργήσουν μια ελαφριά "αυτοφερόμενη" κατασκευή. Το βάρος της κατασκευής διοχετεύεται στο έδαφος μέσα από τα τόξα, που βρίσκονται στην περίμετρο του κτιρίου, και έτσι η κατασκευή δεν έχει ανάγκη κάθετων και ανεξάρτητων στοιχείων (κολόνες).

Εικ. 15. *Πάνθεον, αξονομετρικό σχέδιο.*
Η σφαίρα ήταν το σύμβολο της παντοδυναμίας του αυτοκράτορα. Με άλλα λόγια, η κατασκευή του θόλου και του κυκλικού κτιρίου απεικόνιζε την οικουμενική κυριαρχία της Ρώμης. Το φως που μπαίνει από τη μία και μοναδική οπή συμβόλιζε τη δύναμη του αυτοκράτορα που λατρευόταν σαν θεός. Η αίσθηση που δημιουργείται στο εσωτερικό του κτιρίου είναι αυτή του ενός και μοναδικού κέντρου. Το κτίριο είναι απόλυτα εσωστρεφές και σ' αυτό συγκλίνουν όλος ο διάκοσμος της οροφής αλλά και οι περιμετρικές κόγχες, οι οποίες επαναφέρουν συνεχώς το βλέμμα του επισκέπτη στο κέντρο του χώρου, αφού δεν υπάρχει καμία άλλη δυνατότητα φυγής.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Trompe l'oeil (= εξαπατώ το μάτι): Όρος που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον τρόπο ζωγραφικής που αναπαριστά ψευδαισθητικά τα αντικείμενα.

Εγκαυστική: Τεχνική, γνωστή από την αρχαιότητα, κατά την οποία χρησιμοποιείται ζεστό κερί για τη σύνδεση των χρωστικών ουσιών.

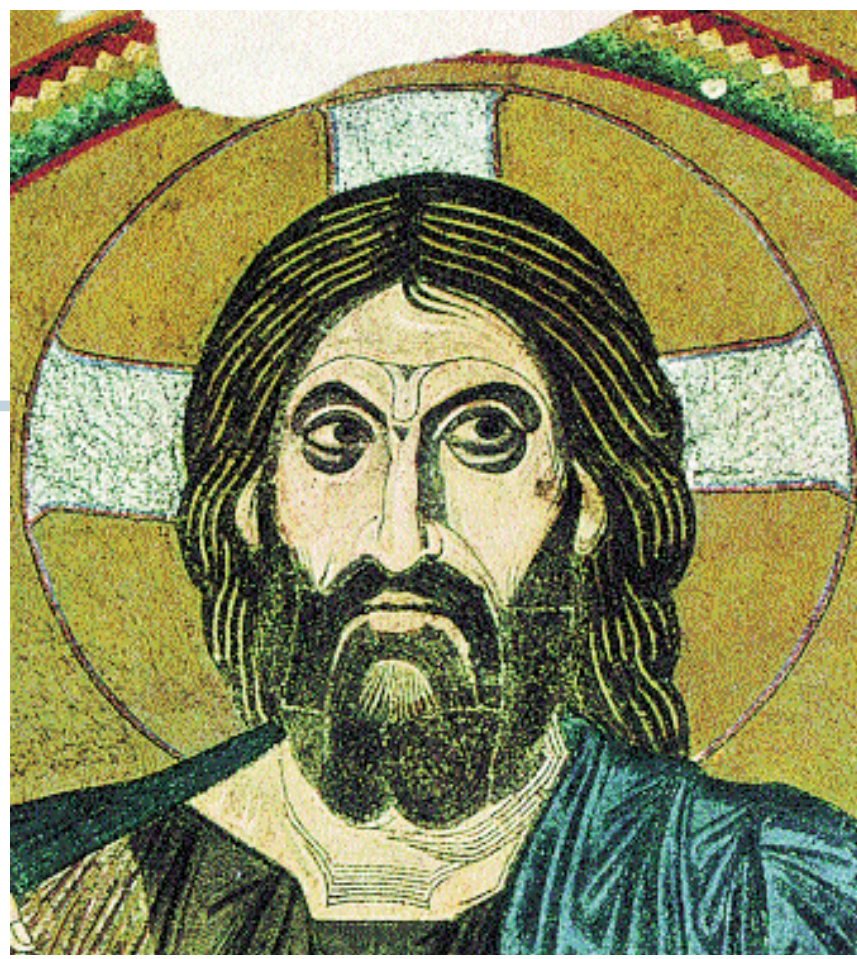
Τερακότα: Από το ιταλικό "terra cotta", που σημαίνει, "ψημένη γη", "ψημένος άργιλος". Προσδιορίζει έργα (αρχιτεκτονικά διακοσμητικά στοιχεία, μικρά ή μεγάλα αγάλματα, αγγεία) από ψημένο πηλό πολύ καλής ποιότητας, χωρίς επισμάλτωση.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να συγκρίνετε ένα ρωμαϊκό με ένα ελληνικό κεφάλι της κλασικής περιόδου. Ποιες είναι οι επιδράσεις που δέχτηκε η ρωμαϊκή τέχνη απο την ελληνική;
2. Παρατηρήστε τις τοιχογραφίες που βρέθηκαν στα σπίτια της Πομπηίας. Ποια συμπεράσματα εξάγετε για τον τρόπο ζωής των κατοίκων;
3. Ποια είναι η σχέση του πολιτεύματος και της γλυπτικής στη ρωμαϊκή εποχή;
4. Ποια είδη κτισμάτων αντανακλούν την οικουμενική κυριαρχία της Ρώμης;

7

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ



Ο Παντοκράτορας (11ος αιώνας), ψηφιδωτό τρούλου, Μονή Δαφνίου λεπτομέρεια.

7. Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Η νέα πρωτεύουσα του ανατολικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας θεμελιώθηκε από το Μέγα Κωνσταντίνο το 324 μ.Χ. Χτίστηκε στη θέση της αρχαίας ελληνικής πόλης που είχε ιδρύσει ο Βύζας τον 7ο αιώνα π.Χ.. πήρε το όνομά της από τον αυτοκράτορα (Κωνσταντινούπολη) και εγκαινιάστηκε το 330 μ.Χ.. Ήδη από το 313, με το διάταγμα του Μεδιολάνου, επιτρεπόταν η ελεύθερη άσκηση της χριστιανικής λατρείας, ενώ επί Θεοδοσίου του Α΄ (το 379) ο Χριστιανισμός καθιερώθηκε ως επίσημη θρησκεία του ανατολικού ρωμαϊκού κράτους.

Στη Ρώμη οι πρώτοι χριστιανοί είχαν υποστεί μεγάλους διωγμούς και μαρτύρια. Όταν στη Ρώμη, στο Μιλάνο και στη Ραβένα ανασκάφθηκαν οι πρώτες κατακόμβες, ένα δίκτυο ταφικών θαλάμων και χώρων νεκρώσιμων τελετών, θεωρήθηκε ότι στις περιοχές αυτές ήταν η κοιτίδα του Χριστιανισμού. Όμως αργότερα, με τις ανασκαφές που έγιναν στην Ανατολή (Συρία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο, Μικρά Ασία, Ελλάδα), φάνηκε ότι ο Χριστιανισμός είχε εξαπλωθεί σε πολύ μεγαλύτερη έκταση.

Τα κυριότερα στάδια της πορείας της τέχνης που διαποτίστηκε από τη χριστιανική θρησκεία και που το 17ο αιώνα ονομάστηκε βυζαντινή (είτε αφορά την κοσμική είτε τη θρησκευτική τέχνη) είναι τα εξής:

1. Παλαιοχριστιανική περίοδος, από τον 3ο έως τον 7ο αιώνα.

Εικ. 1. "*Ο καλός ποιμένας" (4ος αιώνας μ.Χ.), μάρμαρο, Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.*

Έργο της ρωμαϊκής τέχνης συνδεδεμένο με ειδωλολατρικές παραδόσεις. Το θέμα του καλού ποιμένα, ειδωλολατρικό αρχικά, αξιοποιήθηκε από το Χριστιανισμό, γιατί συνδέθηκε με το Δαβίδ της Βίβλου, ο οποίος ήταν βοσκός και στον 23ο ψαλμό του περιέγραψε το Θεό ως άγρυπνο ποιμένα. Οι χριστιανοί θεωρούσαν ότι από εκεί άντλησε την αφήγησή του ο Χριστός στην παραβολή για τη σωτηρία του χαμένου προβάτου.

Εικ. 2. *"Ο καλός ποιμένας" (424-450), ψηφιδωτό, Ραβένα, Μαυσωλείο της Γάλα Πλακίδια.*

Η επιρροή της ελληνιστικής ζωγραφικής είναι φανερή στο ψηφιδωτό του καλού ποιμένα. Οι μορφές παρουσιάζονται με φυσικότητα, ο χώρος περιγράφεται γύρω τους, ενώ το τρισδιάστατο των μορφών πλάθεται μέσω του σκιοφωτισμού.

2. Βυζαντινή - μεσαιωνική περίοδος, από τον 8ο αιώνα έως το 1204. Η βυζαντινή περίοδος διακρίνεται σε πρωτοβυζαντινή (έως το τέλος της Εικονομαχίας, 843) και την κυρίως βυζαντινή περίοδο (έως την πτώση της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των Βενετών, 1204).
3. Υστεροβυζαντινή περίοδος, που αρχίζει το 1204 και φτάνει έως το 1453 (άλωση της Κωνσταντινούπολης).
4. Μεταβυζαντινή περίοδος, που αρχίζει μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης και φτάνει στον ελλαδικό χώρο μέχρι τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους.

Η βυζαντινή τέχνη, που επηρέασε βαθιά τη γοτθική, κυριάρχησε όλο το Μεσαίωνα μέχρι και την εποχή της Αναγέννησης.

Κατεξοχήν θεοκρατικό το Βυζάντιο, χρησιμοποιεί την τέχνη ως ενδιάμεσο μεταξύ ουρανού και γης. Η τέχνη γίνεται ο υλικός φορέας του πνευματικού κόσμου. Έτσι, στην απεικόνιση των μορφών δεν πρέπει ο καλλιτέχνης να ενδιαφέρεται για την υλική απόδοση αλλά κυρίως για την πνευματική. Κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο εφαρμόζεται ένα καθαρά ελληνιστικό πρότυπο. Αυτό χαρακτηρίζεται από τη σαφήνεια των περιγραμμάτων, τη συστροφή του σώματος, τις επιμελημένες πτυχώσεις των ενδυμάτων, που αποδίδουν τον όγκο των σωμάτων, και τη νατουραλιστική απόδοση του χώρου και των μορφών με τη χρήση των χρωμάτων. Τα θέματα έχουν συμβολικό χαρακτήρα με πολλά διακοσμητικά στοιχεία που προέρχονται από απεικονίσεις της αρχαιότητας (σταφύλια, αμπέλια, πλοία, περιστέρια, παγώνια κ.ά.) ή αποδίδουν καθαρά συμβολικά στοιχεία, όπως είναι ο σταυρός, ο ιχθύς, ο αμνός ή ο ποιμένας.

Αργότερα η τέχνη αρχίζει να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τα ελληνιστικά πρότυπα, το ενδιαφέρον στρέφεται προς τον εσωτερικό κόσμο και ο αγιογράφος αδιαφορεί για την ανατομία των σωμάτων, τα οποία εμφανίζονται χωρίς υλική υπόσταση (εξαϋλωμένα). Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στην απόδοση του προσώπου και ιδίως των ματιών, που υποβάλλουν την πνευματικότητα της

μορφής. Δεν ενδιαφέρουν τα ατομικά χαρακτηριστικά του προτύπου, αλλά η σταθερή ιδέα που αυτό εμπεριέχει. Η βυζαντινή εικόνα είναι ιδεαλιστική, απομακρυσμένη από τη φυσική αναπαράσταση. Χαρακτηριστικά της εικόνας είναι η ισοκεφαλία, η ρυθμική επανάληψη, η αξονική συμμετρία και η ιερατική προοπτική (μια αυξομείωση των ανθρώπινων διαστάσεων ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους).

Η βυζαντινή εικόνα χρειαζόταν τη σαφήνεια που τη χαρακτηρίζει, διότι η απλότητα της μορφής ήταν χρήσιμη στους πιστούς της εκκλησίας οι οποίοι δεν ήξεραν να διαβάζουν και έτσι η καθαρότητα των εικόνων τούς παρέπεμπε στα επεισόδια της Αγίας Γραφής. Την εποχή της Εικονομαχίας οι εικόνες (πέρα από το διδακτικό τους ρόλο) έγιναν η αντανάκλαση ενός υπερβατικού κόσμου. Συχνά ο "κάμπος"* (φόντο) της εικόνας καλύπτεται με λεπτά φύλλα χρυσού, που συμβολίζει το φως της αποκάλυψης και αποδίδει το άπειρο. Οι μορφές μοιάζουν να αιωρούνται μέσα σ' αυτό το φως, του οποίου η λαμπρότητα συμβολίζει τη γέφυρα ανάμεσα στο γήινο και στον ουράνιο κόσμο. Ως προς τη σύνθεση οι εικόνες οργανώνονται: 1) σε τριγωνική και απόλυτα συμμετρική διάταξη, εκατέρωθεν ενός κεντρικού άξονα, 2) ασύμμετρα γύρω από ένα κέντρο βάρους. Και στις δύο περιπτώσεις ο άξονας και το κέντρο βάρους της σύνθεσης τονίζονται για να δοθεί έμφαση στο περιεχόμενο της παράστασης. Στα σημεία αυτά τοποθετείται μια μεγαλύτερη μορφή ή σκηνή που αναγνωρίζεται ως η σημαντικότερη στη σύνθεση.

Μέχρι τον 5ο αιώνα μ.Χ. η γλυπτική, η προτομή και το ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν από τους πρώτους χριστιανούς για να απεικονιστεί ο Χριστός και να διακοσμηθούν οι σαρκοφάγοι. Αργότερα όμως επικράτησε η άποψη να μην υπάρχουν αγάλματα, γιατί αυτά παρέπεμπαν σε ειδωλολατρικές μορφές, γεγονός που έκανε πολύ δύσκολη τη σύλληψη της ιδέας του αόρατου και παντοδύναμου Θεού. Όταν το έργο γίνεται τρισδιάστατο, αποκτά υπόσταση υλική και η ύλη είναι κάτι που δεν αφορά καθόλου τη χριστιανική θρησκεία.

2

Όταν οι χριστιανοί αυξήθηκαν και μπορούσαν να ασκούν ελεύθερα τα λατρευτικά τους καθήκοντα, αναζήτησαν και ανάλογους μνημειακούς χώρους λατρείας. Έτσι, χτίστηκαν μεγάλες αίθουσες ή στοές, με επίμηκες ορθογώνιο σχήμα, που λέγονταν "βασιλικές" (βασιλική αίθουσα).

Τα λατρευτικά κτίρια της βυζαντινής αρχιτεκτονικής ανήκουν σε διάφορους τύπους. Ο κυριότερος είναι η βασιλική, η οποία προέρχεται από το αντίστοιχο ρωμαϊκό κτίσμα. Στους ρωμαϊκούς χρόνους το κτίριο αυτό χρησιμοποιούνταν είτε ως χρηματιστήριο είτε ως δικαστήριο ή ακόμα ως χώρος συνάθροισης (συνήθως κοντά στην αγορά). Έτσι, δεν ήταν συνδεδεμένο με την ειδωλολατρική θρησκεία και είχε αρκετά μεγάλες διαστάσεις, ώστε να εξυπηρετεί τις συναθροίσεις των πρώτων (αναγνωρισμένων πια) χριστιανικών ομάδων. Η χριστιανική βασιλική είναι ένα επίμηκες κτίριο με κεντρικό κατά μήκος άξονα και μπορεί να είναι μονόκλιτη ή πολύκλιτη. Στον ελλαδικό χώρο υπερισχύει ο τύπος της ξυλόστεγης βασιλικής, με ξύλινη δίρριχτη στέγη. Η βασιλική αποτελείται από το αίθριο, από το νάρθηκα*, όπου συναθροίζονται οι πιστοί και παραμένουν κατά τη λειτουργία οι μη μυημένοι (αβάπτιστοι), και από τον κυρίως ναό με ορθογώνιο σχήμα, ο οποίος χωρίζεται σε κλίτη από δύο ή περισσότερες κιονοστοιχίες. Η είσοδος στο ναό επιτρεπόταν από τις πύλες (κάθε κλίτος είχε από μία πύλη). Στα ανατολικά του ναού βρίσκεται το ιερό με την Αγία Τράπεζα.

Στη βυζαντινή αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκε, παράλληλα με τη βασιλική, και ο τύπος του περίκεντρου κτιρίου. Ο τύπος αυτος προερχόταν από τα κυκλικά κτίρια με τις θολωτές στέγες, μια αρχιτεκτονική μορφή που τη χρησιμοποιούσαν συχνά οι Ρωμαίοι στην κατασκευή μαυσωλείων, θερμών αλλά και ναών, με κυριότερο παράδειγμα το Πάνθεον της Ρώμης. Ο συνδυασμός της βασιλικής και του περίκεντρου κτιρίου, αλλά και η επιθυμία δημιουργίας ενός χώρου με έμφαση στο κεντρικό τμήμα, δηλαδή τον τρούλο, θα οδηγήσουν στην κατασκευή της περίφημης βασιλικής της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη και άλλων τρουλαίων τύπων, μεταξύ των οποίων ο σπουδαιότερος είναι ο σταυροειδής εγγεγραμμένος* με τρούλο. Η βυζαντινή τέχνη και αρχιτεκτονική διαδόθηκαν μέσω του χριστιανισμού στην Ανατολική Ευρώπη.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΥ ΣΤΑΥΡΟΕΙΔΟΥΣ ΝΑΟΥ

"Στις βασιλικές η διακόσμηση ήταν παρατακτική και αφηγηματική. Τα γεγονότα της Αγίας Γραφής διαδέχονταν το ένα το άλλο με απόλυτη χρονολογική σειρά. Παράλληλα όμως με τον νέο τύπο ναού δημιουργείται και ένα καινούργιο εικονογραφικό πρόγραμμα για τη διακόσμησή του. Πρόκειται για έναν δογματικό κύκλο, όπου τονίζονται δύο κύρια δόγματα της χριστιανικής θρησκείας: η Ενανθρώπηση του Χριστού και η Θυσία του πάνω στο Σταυρό για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Και η λειτουργία που τελείται στο ναό αναφέρεται στα ίδια δόγματα. Έτσι υπάρχει συνάρτηση ανάμεσα στην εικονογραφία και τη λειτουργία, και από τον 11ο αιώνα η πρώτη εμπνέεται από τη δεύτερη ολοένα και περισσότερο, και αυτή η σχέση φτάνει στο απόγειό της τον 14ο αιώνα.

Στην κόγχη της αψίδας του ιερού η Παναγία με το Θείο Βρέφος συμβολίζει την ενανθρώπηση του Χριστού. Στον τρούλλο εικονίζονται ο Παντοκράτορας, προφήτες και μερικές φορές και άλλες θείες δυνάμεις, στα σφαιρικά τρίγωνα οι ευαγγελιστές, και στις καμάρες σκηνές από τη ζωή του Χριστού. Οι σκηνές αυτές στην αρχή ήταν δώδεκα, το λεγόμενο "Δωδεκάορτο", δηλαδή οι σπουδαιότερες εορτές του λειτουργικού έτους: Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Γέννηση του Χριστού, Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ανάσταση, Ανάληψη, Πεντηκοστή, Κοίμηση της Παναγίας. Ο κύκλος αυτός θα εμπλουτιστεί σταδιακά και με άλλες σκηνές από τον ευαγγελικό κύκλο ή από τη ζωή της Παναγίας και διαφόρων αγίων. Τα κατώτερα μέρη των τοίχων των ναών καταλαμβάνουν μορφές αγίων. Στις εκκλησίες με ψηφιδωτή διακόσμηση τα ψηφιδωτά καταλαμβάνουν τον τρούλλο, την αψίδα και τις καμάρες, ενώ τα υπόλοιπα μέρη καλύπτονται με πολύχρωμα μάρμαρα, την ορθομαρμάρωση. Το πρότυπο αυτό, για τη διακόσμηση των μεσοβυζαντινών εκκλησιών, προσφέρουν δύο εκκλησίες που χτίστηκαν στην Κωνσταντινούπολη μετά την εικονομαχική κρίση και που γνωρίζουμε σήμερα από περιγραφές. Πρόκειται για την εκκλησία της Θεοτόκου στο Μέγα Παλάτιον, που χτίστηκε από τον Μιχαήλ Γ΄ (τη Νέα του Βασιλείου Α΄) και γνωρίζουμε από περιγραφή σε ομιλία του πατριάρχη Φώτιου, και το ναό των Αγίων Αποστόλων, που επισκευάστηκε την εποχή του Βασιλείου Α΄ και μας είναι επίσης γνωστός από περιγραφές του Κωνσταντίνου Ρόδιου (931-944) και μεταγενέστερα του Νικόλαου Μεσαρίτη (1198-1203). Διαφορετικό σύστημα εικονογράφησης, όπου πλεονάζουν οι μεμονωμένες μορφές των αγίων, προτείνει μια εκκλησία που έχτισε στην Κωνσταντινούπολη ο μάγιστρος Στυλιανός Ζαούσης (890) και γνωρίζουμε ομοίως από περιγραφή σε ομιλία του Λέοντα ΣΤ΄. Το δεύτερο αυτό σύστημα διακόσμησης είχε μικρότερη διάδοση, αλλά το συναντούμε σε σημαντικές εκκλησίες, όπως το καθολικό της Μονής του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα".

.

Ναυσικά Πανσελήνου, *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα 2000, σελ. 139-141.

3

4

5

Εικ. 3. *Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός και η ακολουθία του, (547 περίπου), ψηφιδωτό, Ραβένα, Άγιος Βιτάλιος.*

Οι μορφές είναι παρατεταγμένες η μία δίπλα στην άλλη, σε μετωπική στάση, χωρίς την παραμικρή έκφραση στο πρόσωπο. Τα πόδια τους φαίνεται σαν να μην πατούν στη γη. Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας, σε παρατακτική ισοκεφαλία με τους ακολούθους του. Τα πρώιμα βυζαντινά ψηφιδωτά φιλοτεχνήθηκαν στη Ραβένα και έφτασαν σε μια φάση ωριμότητας όταν απέκτησαν δυνατά χρώματα και σκιές, έντονα περιγράμματα και μια έντονη εκφραστικότητα στα βλέμματα των απεικονιζομένων.

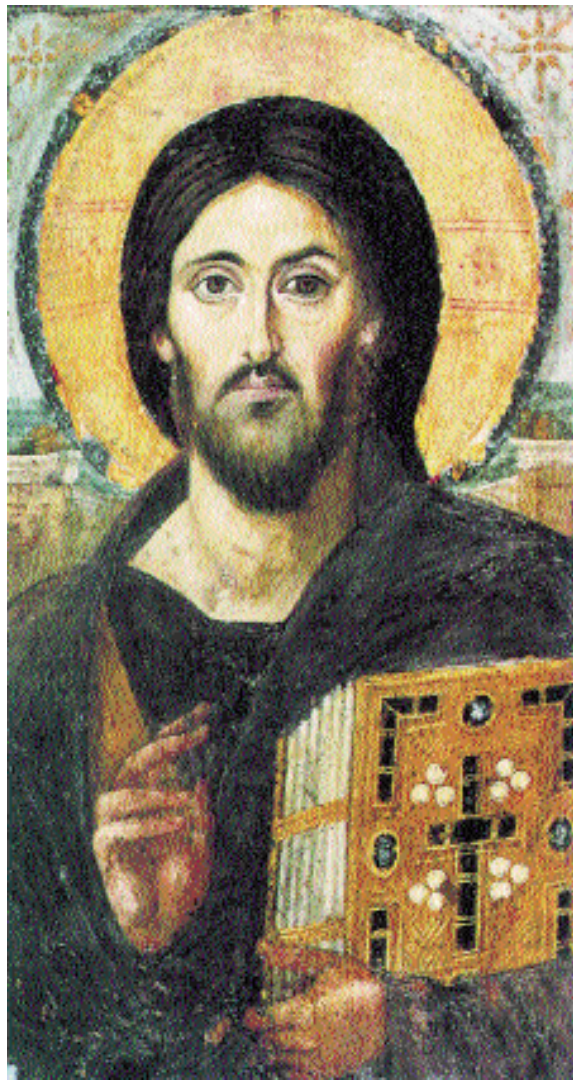
Εικ. 4. *Ο πολλαπλασιασμός των άρτων, ψηφιδωτό και φύλλα χρυσού, Ραβένα, Άγιος Απολλινάριος.*

Από τις πρώτες ακόμη βυζαντινές αναπαραστάσεις που βλέπουμε στις εκκλησίες παρουσιάζονται επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, των Αποστόλων και των Αγίων. Το συγκεκριμένο ψηφιδωτό παρουσιάζει το Χριστό στο κέντρο της σύνθεσης να φοράει έναν πορφυρό μανδύα, σαν αυτοκράτορας. Είναι το μόνο στοιχείο που τον κάνει να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές, εκτός από το γεγονός ότι είναι λίγο ψηλότερος από τους Αποστόλους. Η εικόνα αφηγείται το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ψαριών, όταν έπρεπε να τραφούν χιλιάδες πιστοί οι οποίοι άκουγαν τη διδασκαλία του. Η εικόνα επικεντρώνεται αφενός στο θαύμα, αφετέρου στη μεγαλοπρέπεια του Χριστού. Οι μορφές των Αποστόλων στέκονται ακίνητες μέσα στο χρυσό φως των ψηφίδων του "κάμπου", που μας μεταφέρει σε ένα μεταφυσικό χώρο.

Εικ. 5. *Ο Παντοκράτορας (11ος αιώνας), ψηφιδωτό τρούλου, Μονή Δαφνίου.*

Στο καθολικό της Μονής Δαφνίου η εικόνα του Παντοκράτορα δεσπόζει στον τρούλο. Σ' αυτή την εικόνα φαίνεται η μεγάλη ωριμότητα της τεχνικής του ψηφιδωτού. Ο Χριστός απεικονίζεται αυστηρός με συνοφρυωμένο πρόσωπο και προκαλεί δέος με την παντοδυναμία που εκπέμπεται από την έκφρασή του.

6



Εικ. 6. *Ανωνύμου, "Ο Χριστός Παντοκράτωρ" (πρώτο μισό του 6ου αιώνα), φορητή εικόνα*, εγκαυστική τεχνική, Μονή Σινά.*

Μία από τις παλαιότερες εικόνες, που χρονολογούνται πριν από την εικονοκλαστική κρίση και σώθηκε γιατί βρισκόταν στη συλλογή της Μονής Σινά, η οποία εκείνη την εποχή ήταν σε ισλαμική περιοχή. Ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει την εικόνα με μια ιδιαίτερη πνευματικότητα. Το βλέμμα του Χριστού μοιάζει απόμακρο, σαν να είναι πέρα από το χρόνο. Μπορεί ο καλλιτέχνης να μη γνώριζε την ύπαρξη των πορτρέτων του Φαγιούμ, ωστόσο η εκφραστική δύναμη της εικόνας του Χριστού είναι σχεδόν ταυτόσημη με αυτήν των πορτρέτων. Σε πολλές εικόνες παρατηρούμε μια ανεστραμμένη προοπτική, που δείχνει ότι ο αγιογράφος βλέπει την εικόνα "από μέσα" και όχι έξω απ' αυτήν, όπως θα συμβεί αργότερα με την αναγεννησιακή προοπτική. Οι αγιογράφοι τις περισσότερες φορές παραμένουν ανώνυμοι.

Εικ. 7. *Μ. Πανσελήνου, "Ο Χριστός και ο Απόστολος Ιωάννης", λεπτομέρεια του Μυστικού Δείπνου (1290 περίπου), νωπογραφία*, Άγιο Όρος, Μονή Πρωτάτου.*

Οι μορφές παρουσιάζονται με έντονη χρωματικότητα και πλαστικότητα. Προβάλλουν μέσα από το φως και τη σκιά, ενώ οι επιδράσεις από τη δυτική ζωγραφική είναι φανερές. Το έργο είναι χαρακτηριστικό της μακεδονικής σχολής.

Εικ. 8. *"Η εις Άδου κάθοδος του Χριστού" (Ανάσταση), λεπτομέρεια (1315-1320), νωπογραφία, Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας, παρεκκλήσιο.*

Ένα έντονο φως πλαισιώνει το σώμα του Χριστού, στις κινήσεις του οποίου δίνεται μεγάλη έμφαση, ενώ το ένδυμά του χαρακτηρίζεται από πλούσιες πτυχώσεις με τονικές διακυμάνσεις του λευκού χρώματος. Σε αντίθεση με αυτή την έντονη φωτεινότητα βρίσκεται το τμήμα της εικόνας που περιβάλλει το Χριστό και συμβολίζει τον Άδη.

7

Εικ. 9. *Θεοφάνους του Κρητός, λεπτομέρεια τοιχογραφίας από το ναό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527), Μετέωρα.*

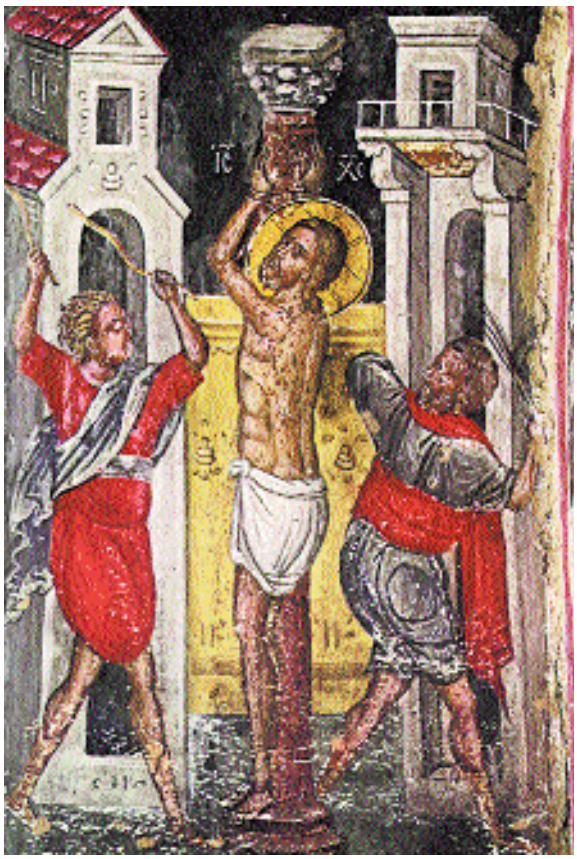
Έργο της νεότητας του αγιογράφου, έχει τα χαρακτηριστικά της κρητικής σχολής. Τα σώματα δεν έχουν φυσικές αναλογίες, αλλά μεταπλάθονται σε έναν πνευματικό φορέα άδειο από σάρκα και γήινο πόνο, που ουσιαστικά εκφράζει την πνευματικότητα και τη μακαριότητα με στόχο να προβάλει την αθανασία της ψυχής και την απόλαυση ενός νέου, άυλου και παραδεισένιου κόσμου.

Εικ. 10. *Τρίπτυχο Αρμπαβίλ (11ος αιώνας), ελεφαντοστό, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

Η γλυπτική εξυπηρέτησε τις ανάγκες της Ορθόδοξης Εκκλησίας, με τα σκαλίσματα στο μάρμαρο και στο ξύλο, τα οποία στόλιζαν τα τέμπλα των ναών, τα εικονοστάσια, τους θρόνους, καθώς και με ποικίλα διακοσμητικά μοτίβα. Δεν πρόκειται για περίοπτη γλυπτική, αλλά κυρίως για ανάγλυφα, ξυλόγλυπτα, περίτεχνες φιγούρες επάνω σε χρυσό ή ασήμι που στόλιζαν τα εξώφυλλα των Ευαγγελίων, καθώς και θαυμάσια διακοσμητικά στοιχεία λαξευμένα επάνω στα κιονόκρανα των ναών, των επισκοπικών θρόνων κ.α.

8

9



10

11

12

13

Εικ. 11. *Ροτόντα (πριν από το 306 μ.Χ.), διάμετρος τρούλου 24,5 μ., πάχος τοίχου 6,3 μ., Θεσσαλονίκη.*
Αρχικά χτίστηκε ως Μαυσωλείο του Γαλέριου και αργότερα μετασκευάστηκε σε εκκλησία του Αγίου Γεωργίου. Τα περίκεντρα κτίρια, των οποίων η κατασκευή στηρίζεται στις γνώσεις των θολωτών στοιχείων της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, χρησίμευαν στη βυζαντινή αρχιτεκτονική κυρίως ως βαπτιστήρια. Ο συνδυασμός βασιλικής και περίκεντρου κτιρίου, με την υπερύψωση του ημισφαιρικού τρούλου στο μέσο του κεντρικού κλίτους της βασιλικής, οδήγησε σιγά σιγά στην ανάπτυξη ενός νέου αρχιτεκτονικού τύπου με πολλές παραλλαγές. Με άλλα λόγια, η μετατροπή της ορθογώνιας κάτοψης σε σταυροειδή σχήματα και η εξέλιξη των θολωτών κατασκευών (καμάρες, τρούλοι επάνω σε τύμπανα*, τόξα) συνδυάστηκαν στην πορεία της βυζαντινής αρχιτεκτονικής και παρήγαγαν, περνώντας από διάφορες φάσεις, τους σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς.

Εικ. 12. *Βασιλική του Αγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη.*
Χτίστηκε στα τέλη του 5ου αιώνα στο σημείο όπου μαρτύρησε ο 'Αγιος Δημήτριος. Είναι πεντάκλιτη με τέσσερις κιονοστοιχίες και στο εσωτερικό ήταν διακοσμημένη με πολύχρωμες ορθομαρμαρώσεις. Πολλές φορές προκειμένου να φιλοτεχνηθούν ψηφιδωτές παραστάσεις (ύστερα από απαίτηση των δωρητών) αφαιρούνταν κάποιες μαρμάρινες πλάκες, για να δημιουργηθεί ο κατάλληλος χώρος. Από το εξωτερικό διακρίνονται οι χωριστές στάθμες των στεγών και το εγκάρσι - ο κλίτος. Το μήκος της εκκλησίας είναι πάνω από 55 μέτρα. Η εκκλησία κάπκε στην πυρκαγιά της Θεσσαλονίκης το 1917 και ξαναχτίστηκε αργότερα. Σώθηκαν όμως αρκετά τμήματα του αρχικού ναού.

Εικ. 13. *Παναγία των Χαλκέων (1028), Θεσσαλονίκη.*
Η εκκλησία ακολουθεί το σταυροειδή εγγεγραμμένο τύπο, που είναι ο κυριότερος τύπος της βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Σ' αυτούς τους ναούς ο κεντρικός τρούλος ακουμπά σε τέσσερις κίονες (πεσσούς) και στα τέσσερα τόξα που ενώνουν τους κίονες. Το σταυρικό σχήμα φαίνεται καθαρά στην κάτο - ψη και στη στέγαση του ναού.

"Δύο σημαντικές σχολές αγιογραφίας που είχαν ως αφετηρία την Κωνσταντινούπολη, ήταν η Μακεδονική και η Κρητική, επειδή τα περισσότερα μνημεία της πρώτης σώζονται στη Μακεδονία με κέντρο τη Θεσσαλονίκη, που παρουσίαζε μεγάλη πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση, ενώ της δεύτερης η τελική διαμόρφωση έγινε στην Κρήτη γύρω στα τέλη του 15ου αιώνα.
Εκτός αυτού οι κυριότεροι εκπρόσωποι ήταν Κρητικοί. Τα έργα της Μακεδονικής σχολής ανάγονται στο 14ο αιώνα και κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Μανουήλ Πανσέληνος από τη Θεσσαλονίκη.
Τα έργα εμπνέονται από τον αναγεννητικό άνεμο εκείνης της εποχής. Είναι έργα ζωγραφικής της αυλής και των μορφωμένων τάξεων. Τα χαρακτηρίζουν οι ζωηρές κινήσεις, η ελευθερία και ο ρεαλισμός. Οι τόνοι των χρωμάτων είναι ζωηροί.
Οι σκηνές των τοιχογραφιών παρατίθενται σε συνεχείς ζώνες, που συνήθως δεν διαχωρίζονται η μία από την άλλη.
Η Κρητική σχολή εκφράζει το Βυζαντινό ιδεαλισμό. Είναι η τέχνη της αυστηρής ορθοδοξίας και των μοναχών. Τα έργα της τα χαρακτηρίζουν οι σκιεροί χρωματισμοί, οι συγκρατημένες κινήσεις, η λιτότητα και η υποβλητικότητα. Οι διάφορες σκηνές στις τοιχογραφίες χωρίζονται με κόκκινες κάθετες ταινίες, με τέτοιο τρόπο ώστε να εμφανίζονται ως φορητές εικόνες μέσα σε ερυθρά πλαίσια.
Κυριότερος εκπρόσωπος της σχολής αυτής είναι ο Θεοφάνης ο Κρης

Γ.Β. Αντουράκης, *Χριστιανική ζωγραφική,*
Αθήνα, 1933.

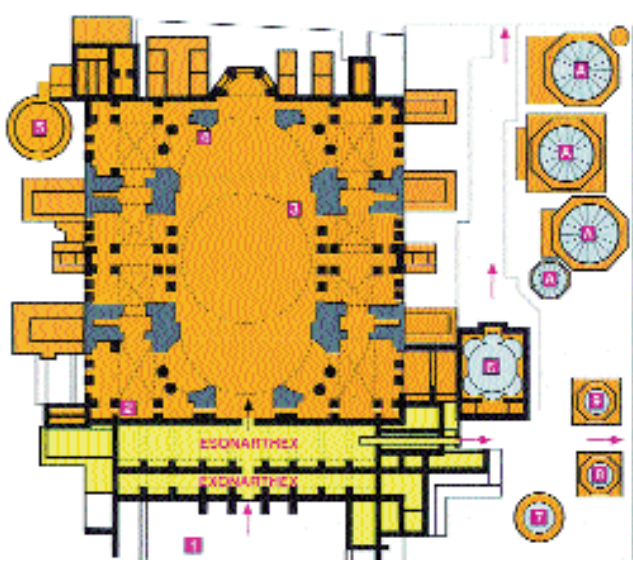
ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

Εικ. 14. *Αγία Σοφία (532-537 μ.Χ.), Κωνσταντινούπολη*

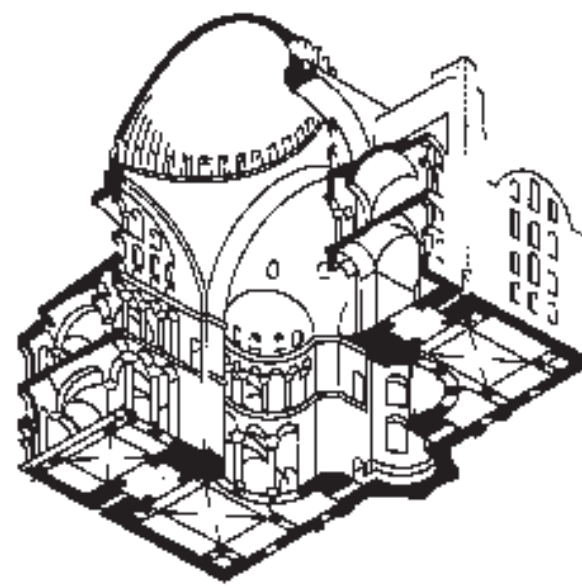
Η ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ

Από τα επιτεύγματα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής υπήρξε η κατασκευή βασιλικής με τρούλο. Ο συμβολισμός του τρούλου με τον ουρανό ήταν η κύρια αιτία γέννησης του αρχιτεκτονικού αυτού τύπου. Ο Ανθέμιος από τις Τράλλεις και ο Ισίδωρος από τη Μίλητο, αρχιτέκτονες του αυτοκράτορα Ιουστινιανού, υπήρξαν οι δημιουργοί της Αγίας Σοφίας, που είναι τρίκλιτη βασιλική με δύο νάρθηκες*. Έχει σχήμα παραλληλόγραμμο, διαστάσεων 71 x 77 μ., ενώ το κεντρικό κλίτος έχει μήκος 67 μ. και πλάτος 32,5 μ. Το μεσαίο κλίτος δέχεται τον τρούλο, που στηρίζεται σε τέσσερα τόξα, τα οποία με τη σειρά τους ακουμπούν επάνω σε τέσσερις ογκώδεις, σύνθετους πεσσούς. Τα τόξα κλείνονται προς βορρά και νότο με τύμπανα* διάτρητα από πλήθος παραθύρων, ενώ ανατολικά και δυτικά αποτελούν τα μέτωπα δύο μεγάλων κογχών που στεγάζονται με τεταρτοσφαίρια. Στην ανατολική κόγχη βρίσκεται το ιερό και στη δυτική η είσοδος. Ο τρούλος, που έχει διάμετρο 31 μ. και βρίσκεται σε ύψος 55 μ. από το έδαφος, έχει ανάμεσα στις νευρώσεις του μικρά παράθυρα.

Εικ. 15. *Αγία Σοφία, εσωτερικό.*
Στο εσωτερικό του νάου το φως που μπαίνει από τα παράθυρα του τρούλου και των διάτρητων τυμπάνων, ο πλούσιος διάκοσμος και η αίσθηση του μετέωρου τρούλου δημιουργούν την εντύπωση του άπειρου, του χώρου όπου κατοικεί το πνεύμα.



Εικ. 16. *Αγία Σοφία (κάτοψη.*



Εικ. 17. *Αγία Σοφία, αξονομετρικό σχέδιο.*
Ο τρούλος στηρίζεται επάνω σε μία στεφάνη που δημιουργείται από την κοίλη περίμετρο των σφαιρικών λοφίων* (τα σφαιρικά δηλαδή τρίγωνα που σχηματίζουν ένα κοίλο τμήμα ανάμεσα στα τόξα, και τα ανώτερα σημεία των τεσσάρων τόξων). Τα τέσσερα τόξα με τη σειρά τους ακουμπούν επάνω σε τέσσερις ογκώδεις, σύνθετους πεσσούς.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Νωπογραφία (fresco): Τοιχογραφία επάνω σε νωπό ασβεστοκονίαμα*. Ο ζωγράφος απλώνει τα χρώματα ενώ ακόμα είναι νωπό το τελευταίο στρώμα ασβεστόγυψου, για να ενσωματωθούν.

Ασβεστοκονίαμα: Αποτελείται από ένα μείγμα άμμου, νερού και συνδετικού υλικού (συνήθως ασβέστη ή τσιμέντου) και χρησιμοποιείται ως συνδετικό μεταξύ πλίνθων ή λίθων στην τοιχοποιία και ως επίχρισμα.

Νάρθηκας: Ονομάζεται το τμήμα του ναού που βρίσκεται στην είσοδό του (στο δυτικό τμήμα του) και λειτουργεί ως προθάλαμος. Όταν βρίσκεται έξω από την εκκλησία (ως στοά), ονομάζεται εξωνάρθηκας, ενώ, όταν βρίσκεται στο εσωτερικό της, μπροστά από το κεντρικό κλίτος, ονομάζεται εσωνάρθηκας.

Σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός: Είναι ο ναός που χτίζεται σε μια κάτοψη σε σχήμα σταυρού με ίσιες κεραίες, ενταγμένος σε ένα τετραγωνικό σχήμα. Επάνω στο σημείο που διασταυρώνονται οι κεραίες υψώνεται ο κεντρικός τρούλος. Όταν στα τμήματα επάνω από τις κεραίες υψώνονται τέσσερις μικρότεροι τρούλοι, τότε ο ναός λέγεται τετράτρουλος.

Τύμπανο: Πρόκειται για ένα κυκλικό ή πολυγωνικό τμήμα τοίχου επάνω στο οποίο στηρίζεται ένας ημισφαιρικός θόλος.

Σφαιρικό λοφίο: Σφαιρικά τρίγωνα τα οποία γεφυρώνουν το κενό ανάμεσα από τα τέσσερα τόξα που στηρίζουν τον τρούλο. Προκύπτει από την τομή ενός κυβικού πρίσματος με ένα ημισφαίριο.

Αχειροποίητες εικόνες: Εικόνες για τις οποίες υπήρχε η πεποίθηση ότι δεν είχαν δημιουργηθεί από τον άνθρωπο αλλά με θεϊκή επέμβαση.

Κάμπος: Στη βυζαντινή ζωγραφική ονομάζεται ο χώρος που περιβάλλει τις μορφές και καλύπτεται συνήθως με φύλλο χρυσού.

Φορητή εικόνα: Έχουμε δύο ειδών φορητές εικόνες: εκείνες που αναπαριστούν σκηνές από την Αγία Γραφή και τους βίους των Αγίων και έχουν ως πρότυπα τις τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά, και εκείνες που παρουσιάζουν μεμονωμένα πρόσωπα των οποίων η τεχνοτροπία είναι επηρεασμένη από τις νεκρικές προσωπογραφίες της Αιγύπτου, τα Φαγιούμ. Ο ρόλος της θρησκευτικής εικόνας θεωρείται "διαμεσολαβητικός" προς το Θεό για την προστασία των πιστών. Μερικές φορές αυτή η διαμεσολάβηση εκδηλώνεται με θαύματα, εξού και οι "θαυματουργές" εικόνες. Οι εικόνες ήταν συνήθως ζωγραφισμένες επάνω σε ξύλο δουλεμένο με αυγοτέμπερα* ή με την εγκαυστική τεχνική.

Αυγοτέμπερα: Μια τεχνική της ζωγραφικής των εικόνων είναι η αβγοτέμπερα, δηλαδή η ανάμειξη των χρωμάτων με κρόκο αυγού. Ο κρόκος χρησιμεύει ως κόλλα, δηλαδή συνδετικό υλικό των χρωμάτων, ενώ τους προσδίδει μια ιδιαίτερη ποιότητα. Τα χρώματα είναι καθαρά μέσα σε αυστηρό περίγραμμα.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Συγκρίνετε τον "Καλό Ποιμένα", το μαρμάρινο έργο του 4ου αιώνα που βρίσκεται στο Μουσείο του Βατικανού, με το ψηφιδωτό που απεικονίζει τον "καλό ποιμένα" και βρίσκεται στο Μαυσωλείο της Γάλα Πλακίδια στη Ραβένα. Μήπως γνωρίζετε άλλα έργα από την αρχαϊκή εποχή της ελληνικής τέχνης με παρόμοιο θέμα;
2. Ποια είναι τα στοιχεία της βυζαντινής εικόνας που αποδίδουν την εξαΰλωση της φυσικής υπόστασης του ανθρώπου;
3. Επισκεφθείτε μια βυζαντινή εκκλησία που βρίσκεται κοντά στον τόπο διαμονής σας και κατα - γράψτε τις αφηγηματικές εικόνες που υπάρχουν εκεί. Προσπαθήστε να βρείτε σε ποια γεγονότα της Αγίας Γραφής αναφέρονται.
4. Βρείτε τα ονόματα που αποδίδονται στην Παναγία στη βυζαντινή εικονογραφία.

8

Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

Άγιοι, καθεδρικός ναός της Σαρτρ (1200 περίπου).

8. Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

- Η ΡΟΜΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
- Η ΓΟΤΘΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Μετά το τέλος της ύστερης αρχαιότητας στη Δυτική Ευρώπη παρουσίαστηκε μια κινητικότητα των πληθυσμών, που χαρακτηρίστηκε από επιδρομές λαών οι οποίοι έρχονταν από βορειοανατολικά, όπως ήταν οι Γότθοι, οι Βησιγότθοι, οι Βάνδαλοι, οι Σάξονες και οι Δανοί. Η περίοδος αυτή των μεγάλων αναταραχών που αρχίζει μετά την κατάλυση του δυτικού ρωμαϊκού κράτους και φτάνει έως την Αναγέννηση ονομάζεται Μεσαίωνας. Ο Καρλομάγνος, η σημαντικότερη πολιτική φυσιογνωμία της Δυτικής Ευρώπης στο Μεσαίωνα, επέβαλε το Χριστιανισμό στο βορρά και έγινε ο μεγάλος προστάτης των τεχνών. Πίστευε βαθιά στο διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης, που θα διέδιδε το Χριστιανισμό και θα εξιστορούσε το μεγαλείο της αυτοκρατορίας του παντού. Τα ιστορημένα χειρόγραφα* που γράφτηκαν στην Αυλή του ήταν ένας συγκερασμός βυζαντινών, παλαιοχριστιανικών, αγγλοσαξονικών και γερμανικών παραδόσεων. Τα πρώτα καρολίγγεια χειρόγραφα εξιστορούσαν την Αγία Γραφή και ήταν διακοσμημένα με τις μορφές του Χριστού και των Ευαγγελιστών. Οι τεχνικές αυτής της περιόδου ποικίλλουν. Άλλοτε χρησιμοποιείται η τέμπερα και η χρυσή διακόσμηση, και άλλοτε το μελάνι και η πένα.

1

2

Εικ. 1. *Καρολίγγεια γραφή (800 μ.Χ.).*
Σε αυτή την καθαρή και απλή γραφή οφείλεται το γεγονός της επιβίωσης των κειμένων της αρχαιότητας. Οι μοναχοί αντέγραφαν τα κλασικά κείμενα ανεξάρτητα από το θέμα τους. Ο Καρλομάγνος επέμενε να έχουν όλα τα μοναστήρια και οι καθεδρικοί ναοί σχολεία, μέσα απο τα οποία καθιερώθηκε η καρολίγγεια γραφή.

Εικ. 2. *Σελίδα από το βιβλίο του Κελς (9ος αιώνας περίπου), 0,33 x 0,24 μ., Δουβλίνο, Τρίνιτι Κόλετζ.*
Αυτή τη σελίδα τη διακόσμησαν Σκοτσέζοι μοναχοί με εντυπωσιακά κεφαλαία γράμματα και μικροσκοπικές εικόνες ανάμεσά τους (ανθρώπινες μορφές και ζώα), χωρίς να ενδιαφέρονται για τη νατουραλιστική απεικόνιση αλλά για την πολύπλοκη διακοσμητική δυνατότητα της γραμμής. Είναι σχεδόν αδύνατον να παρακολουθήσει κανείς πώς διαπλέκονται μεταξύ τους τα συστρεφόμενα μοτίβα, τα οποία διατηρούν ταυτόχρονα μια αρμονία στο σχέδιο και στο χρώμα.

Εικ. 3. *Σελίδα από τη Σύνοψη του Σαιντ-Ντενί (14ος αιώνας), Παρίσι, Αβαείο Σαιντ - Ντενί.*
Στο κείμενο, που αναφέρεται στην ημέρα της γιορτής του Αγίου Διονυσίου, περιλαμβάνεται μια θαυμάσια εικονογράφηση του γράμματος "Ο", μέσα στο οποίο περιγράφεται μια ιστορία με ένα ελάφι που τρέχει να κρυφτεί στην εκκλησία, κυνηγημένο από ένα στρατιώτη. Ο θρύλος που εξιστορείται δεν είναι γνωστός, αλλά η διακόσμηση της σελίδας είναι εντυπωσιακή.

3

Εικ. 4. *"Ο θάνατος των αδελφών Χάρολντ" (1066-1077 περίπου), λεπτομέρεια. τοιχοτάπητας Μπαγιέ.*
Η αφηγηματική εικόνα χαρακτηρίζεται από απλότητα και οικονομία. Είναι ένα μακρύ κομμάτι υφάσματος, με πλαίσια στο επάνω και στο κάτω μέρος του, τα οποία περιλαμβάνουν σχόλια για τα γεγονότα που εκτυλίσσονται στο κυρίως μέρος του έργου. Το επάνω μέρος δείχνει διακοσμείται με συμβολικά ζώα, ενώ το κάτω μέρος παρουσιάζει νεκρούς στρατιώτες, όπλα και πανοπλίες.

Η ρομανική τέχνη

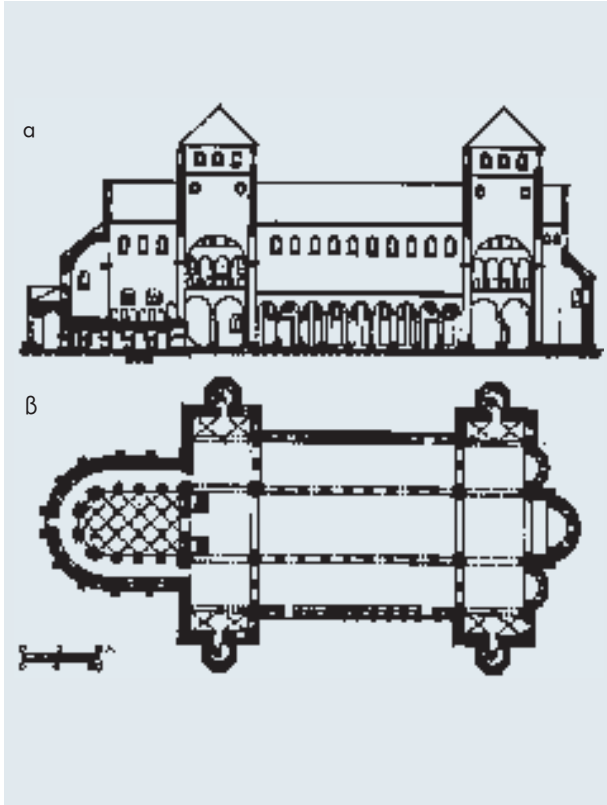
Οι δύο βασικές μορφές τέχνης το Μεσαίωνα είναι η ρομανική και η γοτθική. Η ονομασία ρομανική αναφέρεται στην τέχνη της Δυτικής Ευρώπης τον 11ο και το 12ο αιώνα η οποία βασίζεται σε μια ελεύθερη μεταφορά των αρχών της ρωμαϊκής τέχνης. Χρονικά συμπίπτει με τη δημιουργία των διάφορων λατινογενών γλωσσών της Ευρώπης. Οι επιδράσεις της βυζαντινής και της αραβικής τέχνης μέσα από εμπορικές και άλλες συναλλαγές εμφανίστηκαν στην καλλιτεχνική παραγωγή της Δύσης από τον 5ο αιώνα και μετά και επεκτάθηκαν σε όλη την Ευρώπη τον 11ο και το 12ο αιώνα. Την ίδια εποχή εξάλλου οι σταυροφόροι μετέφεραν στη Δύση πολλά στοιχεία από την τέχνη των Βυζαντινών. Όμως είναι πολύ δύσκολο να περιγράψει κανείς τα καθαρά στοιχεία ενός ρομανικού έργου, όπως επίσης και τις επιδράσεις που αυτό δέχτηκε από την τέχνη άλλων λαών.

Ένα εξαιρετικό δείγμα διακοσμητικής τέχνης που αναπτύχθηκε την εποχή αυτή είναι οι τοιχοτάπητες. Σημαντικές πληροφορίες αποκομίζουμε από τον τοιχοτάπητα Μπαγιέ που εξιστορεί την κατάκτηση της Νορμανδίας.

Μετά το 13ο αιώνα στη ρομανική ζωγραφική εμφανίστηκε η τάση να αποδίδονται τα φυσικά χαρακτηριστικά στις ανθρώπινες μορφές. Για παράδειγμα, οι πτυχώσεις χαλάρωσαν και άρχισε να διαφαίνεται η προσπάθεια να αποδοθεί ο όγκος των σωμάτων κάτω από τα ρούχα.

Η ρομανική αρχιτεκτονική έδωσε μεγάλη βαρύτητα στην κατασκευή των ναών. Η χριστιανική βασιλική αποκτά νέα δομή, με χαρακτηριστικά στοιχεία τη συνεχή τοιχοποιία, τις καμάρες και μια νέα οργάνωση των εσωτερικών χώρων. Πιο συγκεκριμένα, αναπτύσεται ο κεντρικός χώρος του κυρίως ναού, ως το σημαντικότερο μέρος της εκκλησίας, ο οποίος εξελίσσεται σε βάθος και διαιρείται σε κλίτη. Αναπτύσσεται έτσι ο χώρος του "εγκάρσιου", αυτός δηλαδή που βρίσκεται ανάμεσα στον κυρίως ναό και στην αψίδα του ιερού. Κάνουν την εμφάνισή τους και οι εξωτερικοί πύργοι, δεξιά και αριστε-

5



6

Εικ. 5. *Ο ρομανικός ναός του Αγίου Μιχαήλ (1001-1033), Γερμανία, Χίλντεσαϊμ (Hildesheim). : α) τομή, β) κάτοψη.*
Τα πέτρινα τόξα και οι πέτρινες καμάρες στηρίζονται σε τεράστιους πεσσούς*. Τα πλαϊνά κλίτη εξάλλου είναι αυτά που δέχονται τα φορτία του κυρίως ναού και στηρίζουν ολόκληρη την κατασκευή, διοχετεύοντας το βάρος στο έδαφος. Αυτή η δομή συνεπάγεται την αλληλουχία και την εξάρτηση όλων των κατά μήκος στοιχείων της τοιχοποιίας του κτιρίου, σε συνδυασμό με τα κατά πλάτος στοιχεία (όπως είναι τα τόξα) και με τα διαγώνια (όπως είναι οι αψίδες).

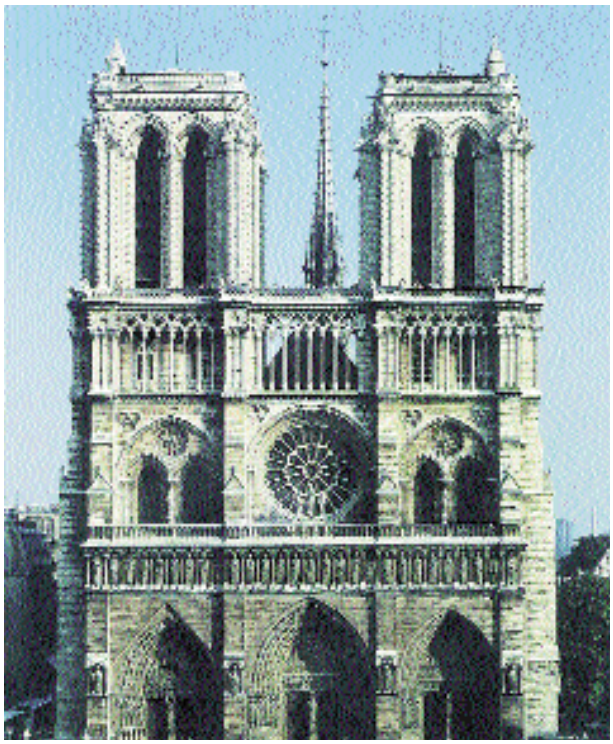
Εικ. 6. *Ο καθεδρικός ναός του Οτύν (Autun) (12ος αιώνας), Γαλλία.*
Η κάτοψη ακολουθεί το λατινικό σχήμα του σταυρού, προσανατολισμένη σχεδόν πάντα προς την ανατολή, και υπακούει στις λατρευτικές ανάγκες όπως στη μεγάλη συνάθροιση των πιστών και των προσκυνητών, στην περιφορά και το προσκύνημα των πιστών στην κρύπτη και γύρω από το ιερό. Τα παράθυρα μακραίνουν και αυτά, ιδίως στο ιερό, ενώ προστίθενται παράθυρα και πόρτες στα πλευρικά κλίτη και στοές στα μοναστηριακά συγκροτήματα. Τώρα ο κυρίως ναός επιμηκύνεται και στενεύει, το εσωτερικό γίνεται πιο απέριττο και η προοπτική του βάθους κυριαρχεί μέχρι την ημικυκλική κόγχη του ιερού. Στο εσωτερικό των εκκλησιών εντυπωσιάζουν οι λείες, συμπαγείς επιφάνειες των τοίχων και η σχεδόν ανύπαρκτη διακόσμηση, που περιορίζεται μόνο στα κυριότερα και πιο επιφανή σημεία, όπως στα κιονόκρανα ή στα τύμπανα της πόρτας της κεντρικής εισόδου. Τέλος, ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ρομανικής αρχιτεκτονικής είναι η οικονομία των υλικών.

ρά του κεντρικού τμήματος, εντείνοντας έτσι την όψη του φρουρίου. Για να αντιμετωπιστούν οι καταστροφές των ξύλινων σκεπών από τις πυρκαγιές, διαμορφώνεται μια νέα δομή σκεπής, οι ημικυκλικοί θόλοι, που ενοποιούν τις κάθετες επιφάνειες των τοίχων και μετατρέπουν τη χριστιανική βασιλική σε ένα σύνθετο και θολοσκεπή οργανισμό.

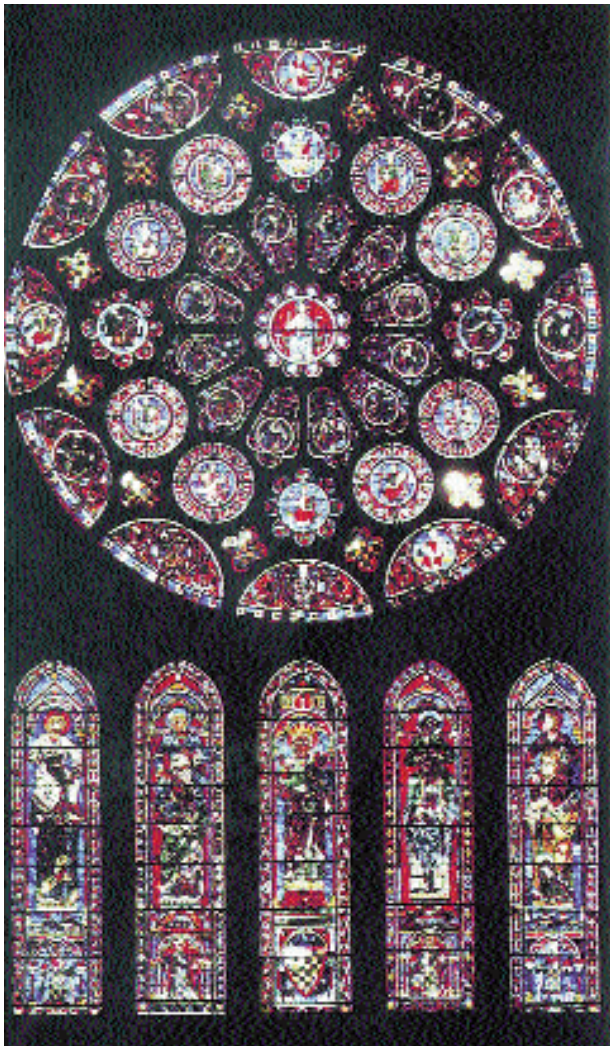
Η γοτθική τέχνη

Η ανάπτυξη του εμπορίου κατά το τέλος του 11ου αιώνα οδήγησε σε μια οικονομική αλλαγή που αφορούσε κυρίως τις μεσαίες τάξεις. Η ανάγκη επίδειξης των ανερχόμενων εύπορων και ισχυρών αρχόντων είναι παράλληλη με την παγίωση της θρησκευτικής ηγεσίας. Καθ΄ όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα η αρχιτεκτονική καταλαμβάνει κύρια θέση και συχνά παρουσιάζεται ως οπτική απόδοση της απόλυτης και αρμονικής αναλογίας του σύμπαντος. Η γοτθική τέχνη ανανεώνει εκ βάθρων την αρχιτεκτονική της Ευρώπης. Η νέα αυτή θεώρηση της τέχνης ξεκίνησε από τη Γαλλία στα μέσα του 12ου αιώνα και πέτυχε μια μεγάλη τομή στον τρόπο κατασκευής των ναών. Οι τεράστιες διαστάσεις

7



8



των γοτθικών ναών - που θα μπορούσαν εύκολα να στεγάσουν όλο τον πληθυσμό της πόλης - συμβόλιζαν τη δύναμη της Εκκλησίας μέσα στην αστική κοινωνία και, τείνοντας να εκμηδενίσουν ό,τι είναι ανθρώπινο, στόχευαν να παρουσιάσουν μια αυστηρή ιεράρχηση και κλιμάκωση των πραγμάτων (ουρανός, γήινος κόσμος, κόλαση).

Η γοτθική αρχιτεκτονική διαφέρει από τη ρομανική ως προς την ελαφρότητα και την εξαΰλωση της μάζας, η οποία επιτυγχάνεται με τα μεγάλα παράθυρα που καλύπτονται με γυαλί, καθώς και ως προς την προτίμησή της στο άπλετο φως, σε αντίθεση με το ημίφως που είναι το χαρακτηριστικό του ρομανικού ναού.

Η δομή του γοτθικού ναού ήταν ένας πέτρινος σκελετός με μεγάλα ανοίγματα όπου τοποθετούνταν τα μεγάλα παράθυρα τα οποία κατασκευάζονταν με χρωματιστά κομμάτια γυαλιού, ενωμένα μεταξύ τους με λωρίδες μολυβιού (βιτρό). Τα βιτρό έπαιζαν και συμβολικό ρόλο, αυτόν της ταύτισης του Χριστού με το "Φως του Κόσμου". Η πολυχρωμία των βιτρό, σε συνδυασμό με τις λεπτές πέτρινες κολόνες που αποτελούνταν από πάρα πολλές νευρώσεις, πετύχαινε μια αίσθηση ανάτασης. Η επιθυμία για φως και η τάση προς το ουράνιο απαιτούσαν όλο και μεγαλύτερο ύψος. Έτσι, τα παράθυρα ψήλωναν συνέχεια και το ύψος του κεντρικού κλίτους ξεπερνούσε, στους περισσότερους καθεδρικούς ναούς, τα 30 μέτρα. Τα τόξα και τα σταυροθόλια άρχισαν να απαιτούν και εξωτερική στήριξη, πράγμα που οδήγησε σε μια άλλη καινοτομία,

Εικ. 7. *Παναγία των Παρισίων (Notre-Dame) (1163-1250 περίπου), Παρίσι, δυτική όψη.*
Το γνωστότερο ίσως μνημείο της γοτθικής αρχιτεκτονικής. Εντυπωσιακά στοιχεία του ναού είναι ο ρόδακας, οι δύο επιβλητικοί πύργοι και η περίτεχνη γλυπτική διακόσμηση στις τρεις πόρτες της πρόσοψης.

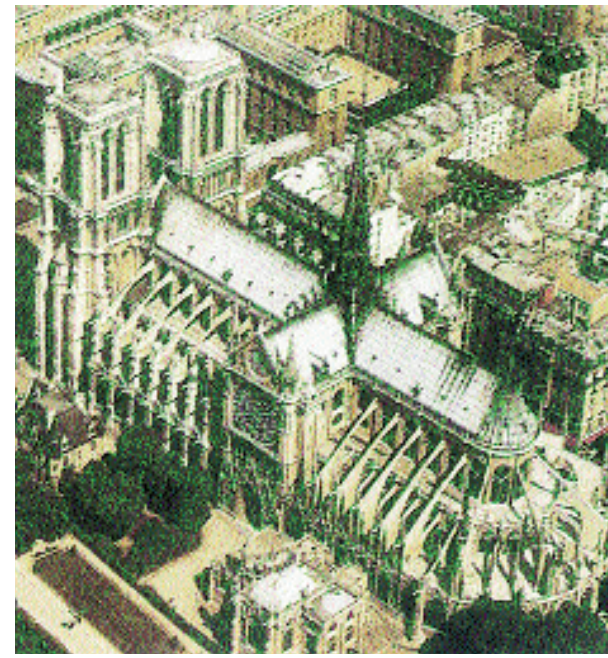
Εικ. 8. *Ο ρόδακας της Παναγίας των Παρισίων.*
Πρόκειται για ένα κυκλικό παράθυρο με σκελετό από πέτρινες νευρώσεις που έχουν ακτινωτή διάταξη. Το βιτρό είναι φτιαγμένο με πολλές γυάλινες χρωματιστές επιφάνειες σε φόντο μπλε.

την αντηρίδα*. Οι επίστεγες αντηρίδες, τα οξυκόρυφα τόξα και τα σταυροθόλια με τις νευρώσεις* ήταν ένα εντελώς νέο κατασκευαστικό σύστημα, που χαρακτηρίζει τη γοτθική αρχιτεκτονική. Η οικοδόμηση των ναών έγινε, για πολύ μεγάλο διάστημα, η κυριότερη απασχόληση των κατοίκων των αστικών κέντρων. Οι τεχνίτες οργανώθηκαν σε συντεχνίες, στις οποίες αποκτούσαν ειδικές γνώσεις και τεχνικές.

Στη γλυπτική, άρχισε να διαφαίνεται μια έντονη σχέση με την αρχαιότητα, καθώς και μια ανθρωποκεντρική αντίληψη, με αποτέλεσμα τη νατουραλιστική απεικόνιση των μορφών. Οι μορφές που διακοσμούσαν τους καθεδρικούς ναούς ήταν στην αρχή ανάγλυφες, αλλά σιγά σιγά αποσπάστηκαν από το κτίσμα και έγιναν σχεδόν περίοπτες. Κάθε διαθέσιμος χώρος στον καθεδρικό ναό καλυπτόταν από γλυπτά και γεμάτα λεπτομέρειες αγάλματα. Ανάμεσα στα γλυπτά της Παναγίας, του Χριστού ή των Αγίων υπήρχαν διάφορα είδη φυτών σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα που γέμιζαν ή συνέδεαν αρχιτεκτονικά μέρη. Τα φυτικά αυτά μοτίβα ήταν πολύ δημοφιλή, γιατί ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με την ιδέα της Δημιουργίας στη χριστιανική θρησκεία.

Στη Γαλλία, κατά τα μέσα του 13ου αιώνα, εμφανίστηκε ένας πολύ μεγάλος αριθμός εργαστηρίων παραγωγής ιστορημένων χειρογράφων, στα οποία δούλευαν λαϊκοί καλλιτέχνες. Σ' αυτά τα χειρόγραφα βλέπουμε θαυμάσια έργα, που μερικές φορές αναπτύσσουν ένα τρισδιάστατο αρχιτεκτονικό περιβάλλον και κάνουν ρεαλιστική χρήση του φωτός, προκειμένου να αποδοθούν οι σκηνές με περισσότερη αληθοφάνεια. Εκτός από τις μικρογραφίες σε λατρευτικά κείμενα, στα ψαλτήρια, στα βιβλία των Ωρών, έχουμε και μικρογραφίες σε επικά ποιήματα και χρονικά που σχετίζονται με ιπποτικές ιστορίες.

Στη ρομανική τέχνη πολλά από τα έργα είχαν διδακτικό περιεχόμενο και στόχο να εντείνουν το στοχασμό και την προσευχή. Αντίθετα, οι καλλιτέχνες της ύστερης γοτθικής περιόδου δημιούργησαν εικόνες με πολλά νέα στοιχεία: ρεαλιστικές μορφές, κομψές γραμμές και προοπτική που κάνει το χώρο να μοιάζει με πραγματικό (για παράδειγμα, οι περίφημες φορητές εικόνες της Φλωρεντίας και της Σιένας).Στη νωπογραφία, υπό την επίδραση του μοναχισμού και κυρίως του τάγματος των Φραγκισκανών, δόθηκε ιδιαίτερο βάρος στο "πάθος του Κυρίου" και σε παραστάσεις συναισθηματικών σκηνών, εμπνευσμένων από θρησκευτικές παραδόσεις. Τις περισσότερες φορές ο θόλος της Αγίας Τράπεζας παρουσιάζει εικόνες που προσωποποιούν την Πενία, την Αγνότητα ή την Υπακοή, έννοιες που αποτελούσαν τους συνήθεις όρκους των μοναχών. Κατά το 10ο και τον 11ο αιώνα οι περισσότερες αγιογραφίες φιλοτεχνούνταν σύμφωνα με την παράδοση των φορητών εικόνων του Βυζαντίου και της Ανατολής. Αργότερα όμως φάνηκε μια τάση να ξεφύγουν από αυτό το "ελληνικό ιδίωμα" (maniera greca), όπως το ονόμασαν. Η τάση αυτή εμφανίστηκε αρχικά στην Ιταλία, με κύριο εισηγητή τον Τζιότο, στο τέλος του 13ου αιώνα. Μετά την καθοριστική αλλαγή που έφερε η ζωγραφική του άνοιξε ο δρόμος για την Αναγέννηση.



Εικ. 9. *Παναγία των Παρισίων.*
Οι πλάγιες αντηρίδες, που είναι ένα καταπληκτικό σύστημα στατικής υποστήριξης του βασικού χώρου του ναού, λειτουργούν και ως θαυμάσια διακοσμητικά στοιχεία.

Εικ. 10. *Άγιοι, καθεδρικός ναός της Σαρτρ (1200 περίπου).*

Οι φιγούρες αυτές είναι κομψές και η καθεμία έχει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Οι λεπτομέρειες είναι πολύ ενδιαφέρουσες και δείχνουν τη σχέση της γοτθικής γλυπτικής με την κλασική.

Εικ. 11. *Ντούτσιο, "Η ένθρονη Παναγία" (1308-1311), κεντρικό εμπρόσθιο φύλλο, 2,13 x 3,96 μ., Σιένα, Μουσείο του Καθεδρικού Ναού.*

Γύρω στο 13ο με 14ο αιώνα η σχολή της Σιένας με τον Τζιότο συναγωνιζόταν την πρωτοτυπία και τη λαμπρότητα της σχολής της Φλωρεντίας. Ο Ντούτσιο ήταν η επανάσταση στην εκκλησιαστική εικονογραφία της Κεντρικής Ιταλίας. Το συγκεκριμένο έργο ήταν ζωγραφισμένο και από τις δύο πλευρές. Η μπροστινή πλευρά ήταν τρίπτυχο, με το μεσαίο φύλλο να παρουσιάζει την ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα και περιστοιχισμένη από Αγίους και Αγγέλους. Στο επάνω μέρος της παράστασης υπήρχε μια ταινία που απεικόνιζε σκηνές από την παιδική ηλικία του Χριστού, ενώ στο κάτω μέρος - σε μια άλλη ταινία - υπήρχαν ζωγραφισμένες σκηνές από την τελευταία περίοδο της ζωής της Παναγίας. (Αυτές οι ταινίες δεν υπάρχουν σήμερα). Ο χώρος μάς παραπέμπει στη βυζαντινή αγιογραφία, γιατί ο "κάμπος" είναι χρυσός. Σ' αυτή την εικόνα επίσης βλέπουμε την αντίστροφη προοπτική*. Οι μορφές στο έργο έχουν όγκο, σκύβουν τρυφερά η μία κοντά στην άλλη, με στόχο να απεικονιστεί ο εσωτερικός κόσμος τους. Όλα αυτά είναι στοιχεία εντελώς νέα για την εκκλησιαστική ζωγραφική.

10

11

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΤΖΙΟΤΟ ΝΤΙ ΜΠΟΝΤΟΝΕ (GIOTTO)

12

13

Ο Τζιότο (Giotto) (1267-1337) ήταν Ιταλός ζωγράφος και αρχιτέκτονας. Τα πρώτα του έργα συνδέονται με τα ψηφιδωτά του βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας, ενώ στη συνέχεια φαίνεται ότι δούλεψε στην Ασίζη (εκεί αμφισβητείται αν τα έργα είναι εντελώς δικά του). Οι σπουδαιότερες νωπογραφίες του όμως βρίσκονται στο Παρεκκλήσι της Αρένας στην Πάντοβα. Αργότερα, το 1320, πήγε στη Φλωρεντία, όπου έζησε αρκετά χρόνια και ζωγράφισε τις περίφημες νωπογραφίες της Σάντα Κρότσε. Ορίστηκε αρχιτέκτονας του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας και υπεύθυνος για τα οχυρωματικά έργα της πόλης. Ξεκίνησε το περίφημο καμπαναριό, το οποίο φέρει το όνομά του, το οποίο όμως δεν ολοκλήρωσε ο ίδιος. Βλέποντας κανείς ένα έργο του Τζιότο έχει την εντύπωση ότι το γεγονός που περιγράφει εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του. Από τα μεγαλύτερα επιτεύγματά του είναι και η "αφήγηση" που υπάρχει μέσα στην εικόνα, καθώς και το σχέδιό της, που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του βάθους επάνω στην επίπεδη επιφάνεια.

Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του είναι ότι μέσα από τα θρησκευτικά θέματα απεικονίζει τον πραγματικό κόσμο με γλυπτική στερεότητα και ανθρωπισμό. Τα εξατομικευμένα πρόσωπα που παρουσιάζονται στα έργα του είναι απαλλαγμένα από τη σχηματοποίηση της βυζαντινής παράδοσης, γεγονός που προσδίδει σ' αυτά μια ανθρώπινη υπόσταση. Ο Τζιότο έχει μια ιδιαίτερη ικανότητα να εκφράζει πολύπλοκα συναισθήματα με έναν εντυπωσιακά απλό τρόπο. Αναφορές στην ιδιοφυΐα του υπάρχουν στο έργο όλων των συγγραφέων του 14ου αιώνα όπως του Δάντη, του Βοκάκιου, του Πετράρχη κ.ά. Θεωρείται ο πρόδρομος της ιταλικής Αναγέννησης και από τους λίγους καλλιτέχνες που πέτυχε την αναγνώριση και την οικονομική ευμάρεια όσο ακόμα ζούσε.

14 15

Εικ. 12. *Τζιότο, Παρεκκλήσι Αρένας (1303-1306), εσωτερικό, Πάντοβα.*
Το παρεκκλήσι αυτό χτίστηκε επάνω στα ερείπια μιας ρωμαϊκής αρένας, από όπου πήρε το όνομά του. Η παραγγελία δόθηκε από έναν πολύ πλούσιο πολίτη, τον Ερίκο Σκροβένι, που ήθελε να τιμήσει την Παρθένο Μαρία. Η μορφή του Σκροβένι διακρίνεται στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας (επάνω από την κύρια είσοδο) να δίνει ένα πρόπλασμα της εκκλησίας στην Παναγία. Στην άλλη πλευρά της εικόνας βλέπουμε αμαρτωλούς και τοκογλύφους στην κόλαση. Στους δύο πλαϊνούς τοίχους υπάρχουν τρεις ζώνες νωπογραφιών, που παρουσιάζουν εικόνες από τη ζωή της Παναγίας και του Χριστού. Κάτω από την τελευταία ζώνη υπάρχει μια σειρά από εικόνες των αρετών και των αμαρτημάτων ζωγραφισμένες μονοχρωματικά. Στις νωπογραφίες αυτές οι φιγούρες απεικονίζονται με σαφήνεια, απλότητα και φυσικότητα, εμφανίζονται στέρεες, με φυσικές κινήσεις που τις κάνουν ανθρώπινες και "ευανάγνωστες" στο θεατή.

Εικ. 13. *Τζιότο, "Ο επιτάφιος θρήνος" (1304-1313), 2,30 x 2,00 μ., νωπογραφία Πάντοβα, Παρεκκλήσι Αρένας.*
Σ' αυτή την εικόνα ο καλλιτέχνης μεταφέρει τη δράση χαμηλά, στο επίπεδο του ανθρώπινου ματιού, με στόχο να μετουσιώσει το θεϊκό γεγονός σε ένα ρεαλιστικό, ανθρώπινο, συγκινησιακό δράμα. Κάθε πρόσωπο φαίνεται να ζει τη δική του αγωνία. Η Παναγία μοιάζει να είναι η μόνη συγκρατημένη, αλλά συνάμα και τραγική. Ο Άγιος Ιωάννης κάνει μια απελπισμένη κίνηση, ενώ η Μαρία Μαγδαληνή κρατά τα πόδια του Χριστού με ταπείνωση και τρυφερότητα. Το απογυμνωμένο δέντρο υπαινίσσεται το θάνατο και η γη μοιάζει αιματοβαμμένη. Οι Άγγελοι που έχουν κατακλύσει τον ουρανό θρηνούν. Με τη συμβολή του Τζιότο οι συνθέσεις στη ζωγραφική άρχισαν να γίνονται πιο περίπλοκες, οι μορφές πιο ρεαλιστικές και εκφραστικές, ενώ ο χώρος στον οποίο κινούνται έγινε πιο φυσικός.

Εικ. 14. *Τζιότο, "Η πίστη" λεπτομέρεια από τη σειρά των αρετών, Πάντοβα, Παρεκκλήσι Αρένας.*
Η επιβλητική αυτή μορφή, που κρατά στο ένα χέρι το σταυρό και στο άλλο ένα χειρόγραφο, δημιουργεί την ψευδαίσθηση του αγάλματος.

Εικ. 15. *Τζιότο, Τέσσερα περιστατικά από το Ευαγγέλιο*, νωπογραφία, *Πάντοβα, Παρεκκλήσι Αρένας*
Σε όλες τις εικόνες υπάρχει απόλυτη φυσικότητα, που τις κάνει πολύ εκφραστικές. Αυτό ισχύει ακόμα και για τις φιγούρες που έχουν γυρισμένη την πλάτη τους προς το θεατή.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Σταυροθόλιο με νευρώσεις: Σταυροθόλιο στο οποίο οι ακμές των αλληλοτεμνόμενων επιφανειών τονίζονται από προεξέχουσες σειρές λίθων (νευρώσεις) που σχηματίζουν τόξα.

Πεσσός: Στύλος τετράγωνης διατομής.

Αντηρίδα: Δομικό στοιχείο που αποτελεί εξωτερικό ενισχυτικό στήριγμα ενός θόλου, μιας στέγης ή ενός τοίχου.

Ιστορημένα χειρόγραφα: Εικονογραφημένα χειρόγραφα κείμενα του Μεσαίωνα με θρησκευτικό περιεχόμενο, τα οποία γράφονταν κυρίως από μοναχούς. Η εικονογράφησή τους γινόταν άλλοτε με διακοσμητικά σχήματα στα πλαίσια των κειμένων, στο αρχικό γράμμα μιας σελίδας ή μιας παραγράφου και άλλοτε με μικρογραφικά ζωγραφισμένες παραστάσεις, οι οποίες μπορεί να κάλυπταν μία ολόκληρη σελίδα. Χαρακτηριστικό τους είναι τα πλούσια χρώματα, με έμφαση στη χρήση του χρυσού και του ασημένιου χρώματος. Η δημιουργία των χειρογράφων αυτων σταμάτησε μετά την εμφάνιση της τυπογραφίας και της τυπογραφικής εικονογράφησης (16ος αιώνας).

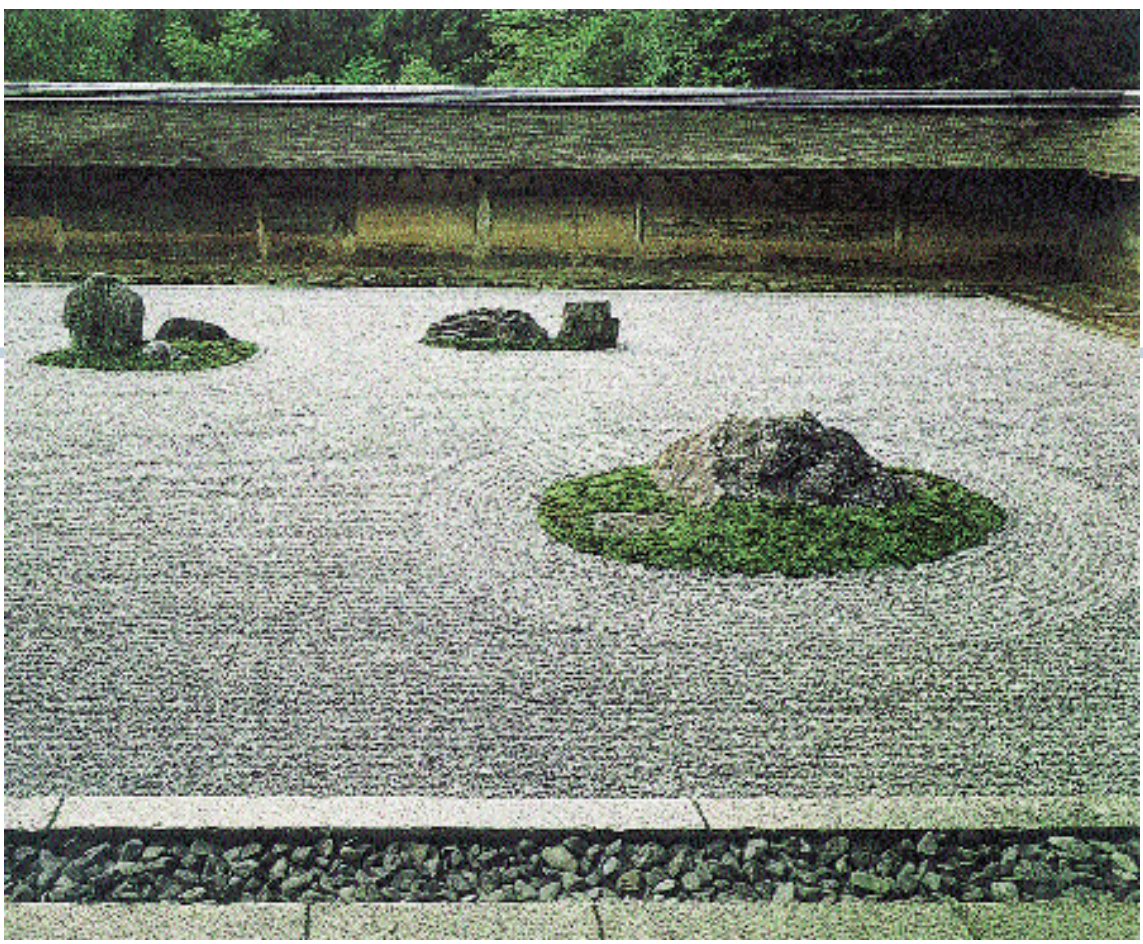
Αντίστροφη προοπτική: Η απεικόνιση του τρισδιάστατου χώρου με τρόπο που αντιτίθεται στους κανόνες της "σωστής" προοπτικής. Τα αντικείμενα που απομακρύνονται από το θεατή δε μικραίνουν, οι παράλληλες γραμμές δε δίνουν την εντύπωση ότι συγκλίνουν στο βάθος. Αντίθετα, τα αντικείμενα φαίνεται να ανοίγουν όσο απομακρύνονται στο βάθος και να μην κρύβουν καμία πλευρά τους. Ο χώρος δε γίνεται αισθητός σαν να τον κοιτάζει ο θεατής από απέναντι, αλλά περιγράφεται σαν να τον κοιτάζει "από μέσα". Η αντίστροφη προοπτική γίνεται περισσότερο αντιληπτή αν συγκριθεί με τη γραμμική προοπτική, όπως αυτή θα εφαρμοστεί κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Συγκρίνετε μία βυζαντινή με μία ρομανική εικόνα ναού από το βιβλίο σας. Ποιες είναι οι ομοιότητες και ποιες οι διαφορές που παρατηρείτε;
2. Συγκρίνετε την πρόσοψη ενός ρομανικού με αυτήν ενός γοτθικού ναού. Τι παρατηρείτε;
3. Συγκρίνετε μια εικόνα του Τζιότο με μια βυζαντινή και συζητήστε σχετικά με τις ομοιότητες και τις διαφορές τους.
4. Αναφέρετε τα αποτελέσματα της χρήσης του οξυκόρυφου τόξου στη διαμόρφωση μιας γοτθικής εκκλησίας και συγκρίνετε τη μορφή της με τη μορφή μιας ρομανικής εκκλησίας.
5. Συγκρίνετε την εικόνα του Ντούτσιο με αυτήν του Τζιότο και συζητήστε για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ο χώρος στις δύο αυτές εικόνες.

9

ΟΙ ΕΞΩΕΥΡΩΠΑΪΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ



Κήπος Ζεν τέλη 15ου αιώνα, Κιότο μοναστήρι Ριοάντι.

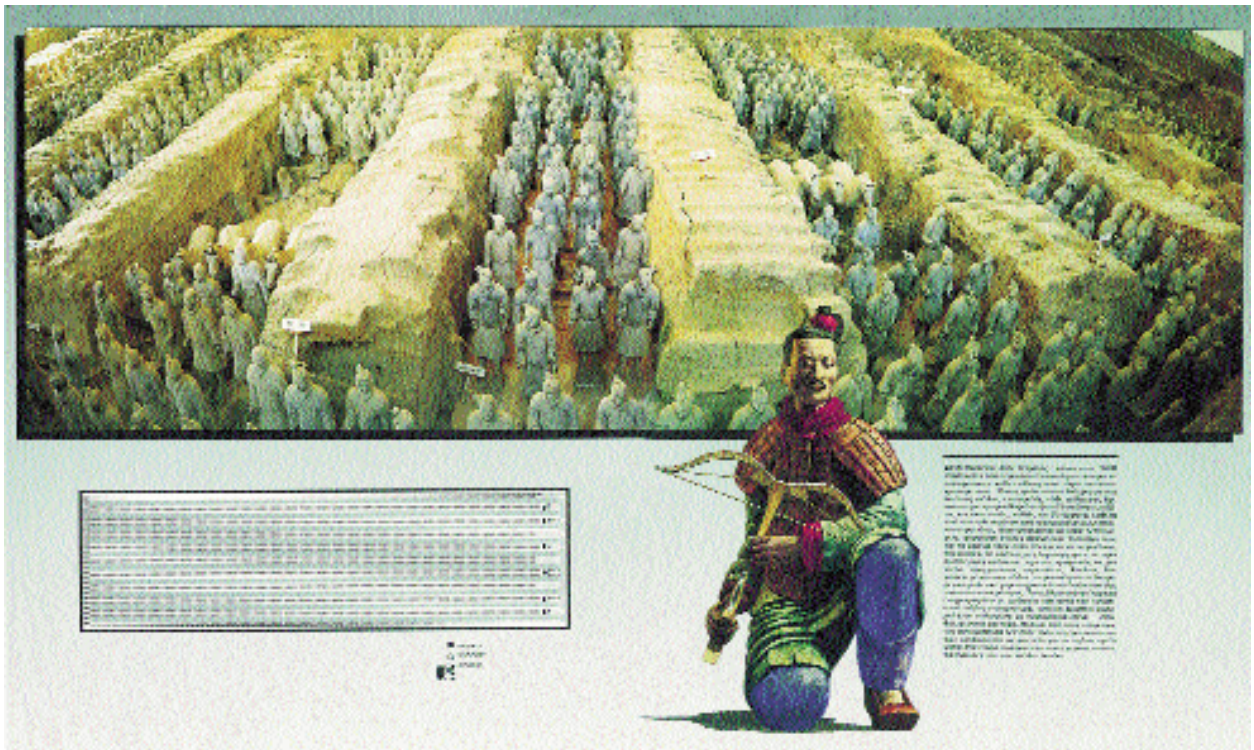
9. ΟΙ ΕΞΩΕΥΡΩΠΑΪΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ

- Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ
- Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΑΣ
- Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ
- Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΙΣΛΑΜ
- Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΚΟΛΟΜΒΙΑΝΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ
- Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΦΡΙΚΗΣ

Παράλληλα με τους πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν γύρω από τη λεκάνη της Μεσογείου - από τους αρχαίους χρόνους μέχρι το 14ο μ.Χ. αιώνα- αλλά και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, υπάρχει μια σημαντική πολιτισμική άνθηση στις περιοχές της Ασίας, της Αφρικής και της Κεντρικής Αμερικής. Οι Κινέζοι και οι Ινδοί, από τους αρχαιότερους λαούς αυτών των περιοχών, ανέπτυξαν το δικό τους φιλοσοφικό στοχασμό την ίδια περίπου περίοδο με την ανάπτυξη του ελληνορωμαϊκού πολιτι - σμού. Η τέχνη των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών και η δυτική τέχνη αλληλοεπηρεάστηκαν σε κάποια φάση της ιστορίας τους.

Η τέχνη της Κίνας

Οι Κινέζοι είναι ένας πανάρχαιος λαός. Οι πρώτες πόλεις που αναπτύχθηκαν στην Κίνα είναι οι πρωτεύουσες της δυναστείας των Σανγκ (1766-1122 π.Χ.). Τα κυριότερα θρησκευτικά δόγματα είναι ο Ταοϊσμός, ο Βουδισμός και ο Κομφουκιανισμός. Ο Ταοϊσμός έδωσε τα βασικά στοιχεία του κινεζικού πολιτισμού, όπως είναι η υποταγή, η ιεραρχία, ο αμοιβαίος σεβασμός, και επέβαλε τη διάδοση της λόγιας παιδείας σε ένα ευρύ φάσμα ανώτερων κοινωνικά στρωμάτων. Το 500 π.Χ. περίπου ο Κομφουκιανισμός συνδέθηκε με την προσωπική έκφραση στην καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ ο Βουδισμός έθεσε ως αξία της ζωής και της τέχνης το βα-

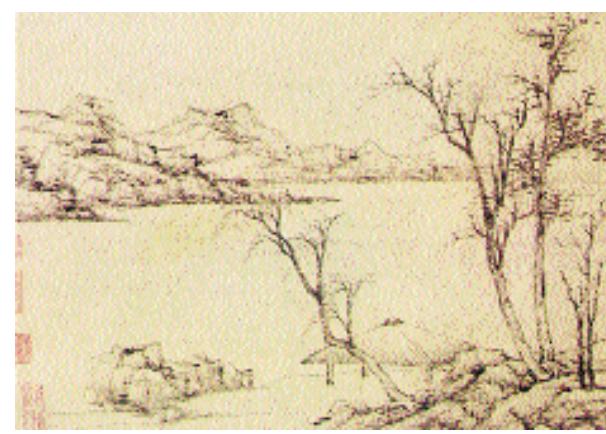


Εικ. 1. *"Πήλινος στρατός", λεπτομέρεια, τερακότα, Ξιάν, Κίνα.*
Ο τάφος απλώνεται σε μια έκταση 12.000 τετραγωνικών μέτρων και απαρτίζεται από ψηλά κτίρια που περιβάλλονται από σκεπαστές στοές, διακοσμημένες με ανάγλυφα. Οι παράπλευροι τάφοι έχουν κατασκευαστεί με πλίνθινα δάπεδα και στέγες που στηρίζονται σε ξυλοδεσιές. Στεγάζουν έναν πήλινο στρατό, που αποτελείται από αρκετές χιλιάδες (7.300) ένστολους άνδρες, σε φυσικό μέγεθος, οι οποίοι κρατούν πραγματικά ή ψεύτικα όπλα, ενώ μερικοί απ' αυτούς έχουν το άρμα ή το άλογό τους. Ο στρατός αυτός ανακαλύφθηκε το 1974. Ο ρεαλισμός που χαρακτηρίζει αυτές τις πήλινες φιγούρες μάς βοηθά να πληροφορηθούμε σχετικά με το στρατιωτικό εξοπλισμό της εποχής, την ενδυμασία ή την κόμμωση. Το καθένα από αυτά τα αγάλματα είναι διαφορετικό ως προς τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Οι όρθιοι πολεμιστές υπακούουν σε μια αυστηρή μετωπικότητα, ενώ οι γονατισμένοι τοξότες έχουν μια στάση σαν να ετοιμάζονται να ρίξουν βέλη με το τόξο τους.

θύ διαλογισμό. Το 221 π.Χ. ο Τσενγκ ανακηρύχθηκε "πρώτος αυτοκράτορας". Υπήρξε διώκτης του Κομφουκιανισμού, δημιουργός του Σινικού Τείχους (1.200 χλμ. περίπου), γνωστός και από τον περίφημο "πήλινο στρατό" που θα τον συνόδευε στη μεταθανάτια ζωή του.

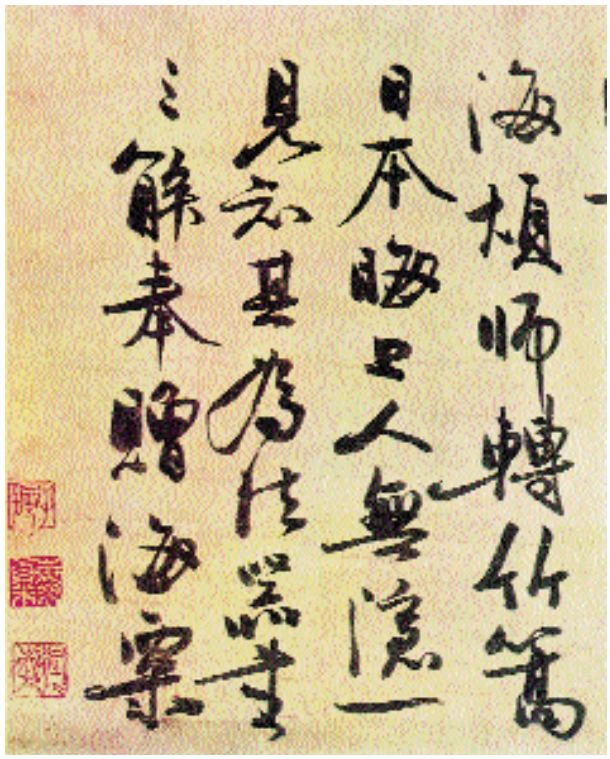
Ακολούθησαν διάφορες αυτοκρατορικές δυναστείες. Το Πεκίνο, ως αυτοκρατορική πρωτεύουσα, χτίστηκε από το Μογγόλο κατακτητή της Κίνας Κουμπλάι Χαν (1280-1368 μ.Χ.), επεκτάθηκε κατά τη διάρκεια της δυναστείας των Μινγκ (1368-1644 μ.Χ.) και πήρε την τελική μορφή του κατά την τελευταία δυναστεία των Τσινγκ (1644-1912 μ.Χ.).

Κάτω από την επιρροή του Βουδισμού ο καλλιτέχνης εξισώνεται με τον εμπνευσμένο ποιητή. Οι



Εικ. 2. *Νι Τσαν, Τοπιογραφία (1362 μ.Χ. περίπου), μελάνι σε χαρτί, Ουάσιγκτον.*
Ο Νι Τσαν (1301-1374) ήταν λόγιος της ανώτερης τάξης, ο οποίος αποτραβήχτηκε στο αγρόκτημά του και ασχολήθηκε με τις διανοητικές αναζητήσεις μέσω της τοπιογραφίας.

3

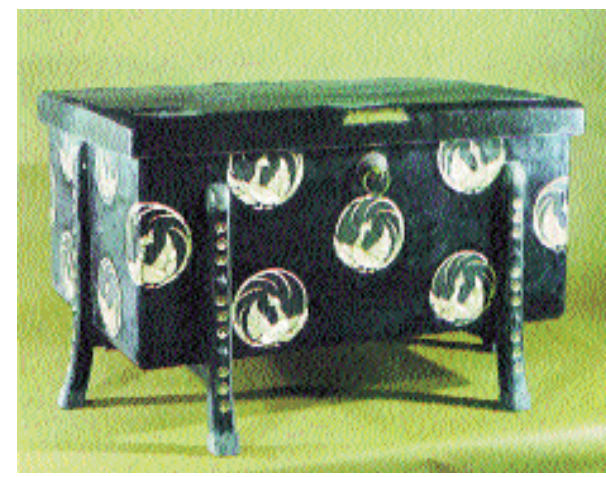


4

Εικ. 3. *Φενγκ Τσου-Κεν, Καλλιγραφία, κάθετος κύλινδρος, μελάνι σε χαρτί, 0,32 x 1,02 μ.*
Το έργο είναι μαυρόασπρο και διακρίνεται για τις ελεύθερες και ευέλικτες πινελιές του.

Εικ. 4. *Βάζο με κλωνάρια δαμασκηνιάς, ύψος 0,34 μ., σελαντόν.*
Τα μικρά κεραμικά σκεύη που ψήνονται σε υψηλή φωτιά προαναγγέλλουν την ανάπτυξη του "σελαντόν", ενός είδους πορσελάνης διακοσμημένης με το λεγόμενο "μυστικό χρώμα" που χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά για τα αγγεία των βασιλικών οικογενειών. "Σελαντόν" είναι αυτό το αχνοπράσινο χρώμα.

5



Εικ. 5. *Σεντούκι (12ος αιώνας μ.Χ.), ξύλο περασμένο με λάκα, Τόκυο, Εθνικό Μουσείο.*
Η λάκα είναι μια πράσινη μολυβδούχα βαφή, με την οποία οι Κινέζοι έβαφαν το ξύλο και την οποία παρασκεύαζαν μέσα σε μεγάλους "φούρνους - δράκους" που έχτιζαν στις πλαγιές των λόφων. Τα σκεύη από λάκα αντικατέστησαν τα κεραμικά.

6

Εικ 6. *Παγόδα Γιακουσί-τζι (700 μ.Χ. περίπου), περίοδος Νάρα.*
Η μεγάλη καινοτομία της κινεζικής αρχιτεκτονικής είναι η κατασκευή της παγόδας. Η παγόδα είναι ένα πολυώροφο και πολυπλευρικό κτίριο, με μονό αριθμό ορόφων. Κάθε όροφος έχει μια διακοσμημένη προεξέχουσα στέγη. Οι πρώτες παγόδες ήταν ξύλινες, αλλά στη συνέχεια κατασκευάζονταν με τούβλο (και σώζονται μόνον αυτές). Το ύψος της αυτοκρατορικής παγόδας είναι εντυπωσιακό και φτάνει τα 90 μέτρα, σχεδόν όσο το ύψος ενός ουρανοξύστη.

7

εικόνες ζωγραφίζονται επάνω σε μετάξι και τυλίγονται σε κυλίνδρους, που οι παρατηρητές τους ξετυλίγουν σε στιγμές ηρεμίας, για να τις απολάυσουν και να στοχαστούν.

Οι Κινέζοι καλλιτέχνες δεν προσπάθησαν να αντιγράψουν τη φύση, αλλά τη μελέτησαν μέσα από έργα μεγάλων δασκάλων. Κοντά στη φύση πήγαιναν όταν πια είχαν γίνει άριστοι τεχνίτες. Ο στοχασμός ήταν η βασική αρχή της κινεζικής τέχνης.

Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, στην Κίνα υπάρχει πληθώρα ναών και μοναστηριών. Τα γνωρίσματά τους είναι η απλή παραλληλόγραμμη κάτοψη, οι διάτρητοι τοίχοι που κλείνουν με ξύλινα παραπέτα, οι κίονες, η έντονη διακόσμησή τους, αλλά και η οργάνωσή τους στο χώρο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μια σειρά αυλών και κήπων που επικοινωνούσαν μεταξύ τους με τη βοήθεια στοών.

Η τέχνη της Ινδίας

Ο ινδικός πολιτισμός είναι πανάρχαιος, αναπτύχθηκε στην κοιλάδα του Ινδού ποταμού και άκμασε γύρω στο 2000 π.Χ. Από το τέλος της 2ης π.Χ. χιλιετίας εμφανίστηκε ένας νέος πολιτισμός, ο βεδικός. Η βεδική θρησκεία εξελίχθηκε στο Βραχμανισμό και στις πολυάριθμες θρησκευτικές δοξασίες που συνθέτουν τον Ινδουισμό. Τον 5ο π.Χ. αιώνα εμφανίστηκε και ο Βουδισμός. Η καθαυτό ιστορία της Ινδίας εγκαινιάστηκε με την ίδρυση της δυναστείας των Μαουρία. Με τις πολιτισμικές προσμείξεις και την ύπαρξη διαφορετικών θρησκειών ο ινδικός πολιτισμός απέκτησε τη δική του φυσιογνωμία. Η ινδική τέχνη υπάρχει ως φαινόμενο αδιαχώριστο από τη ζωή και ο ρόλος της είναι να συνδέσει την παράδοση με τους κανόνες που ρυθμίζουν τη ζωή. Η κοινωνική συγκρότηση της Ινδίας στηρί -

8

Εικ. 7. *Ναός του Λινγκαράτζα (1100 μ.Χ. περίπου), Μπουβανεσβάρ.*
Η εντύπωση που δίνει ο ναός είναι αυτή ενός ορεινού τοπίου. Η γενική αίσθηση του κατακόρυφου διακόπτεται από λιοντάρια που υποβαστάζουν τους τρούλους. Ο ναός είναι χαρακτηριστικό δείγμα της τάσης της ινδικής τέχνης για επαναλαμβανόμενους ρυθμούς, οι οποίοι αντιστοιχουν στα επαναλαμβανόμενα κομμάτια που συναντάμε στα ιερά κείμενα.

Εικ. 8. *Μεγάλη στούπα (2ος-1ος αιώνας π.Χ.), Σανσί.*
Οι στούπες, χαρακτηριστικοί τύμβοι που περιέχουν τα λείψανα σημαντικών βουδιστών, αποτελούν ένα συμβολικό διάγραμμα του σύμπαντος. Η πιο γνωστή στούπα είναι αυτή που βρίσκεται στο Σανσί. Έχει μορφή ημισφαιρίου, με επίπεδη κορυφή, επάνω στην οποία βρίσκεται μια τετράγωνη κατασκευή, ενώ στη μέση της υπάρχει ένας άξονας που αναπαριστά τον άξονα της γης. Η τριώροφη ομπρέλα στην οποία καταλήγει το κτίριο συμβολίζει τα τρία "κοσμήματα" του Βουδισμού: τον ίδιο το Βούδα, το νόμο και τις μοναστικές κοινότητες. Η μορφή της στούπας εκφράζει την πορεία του Βούδα προς τη φώτιση.

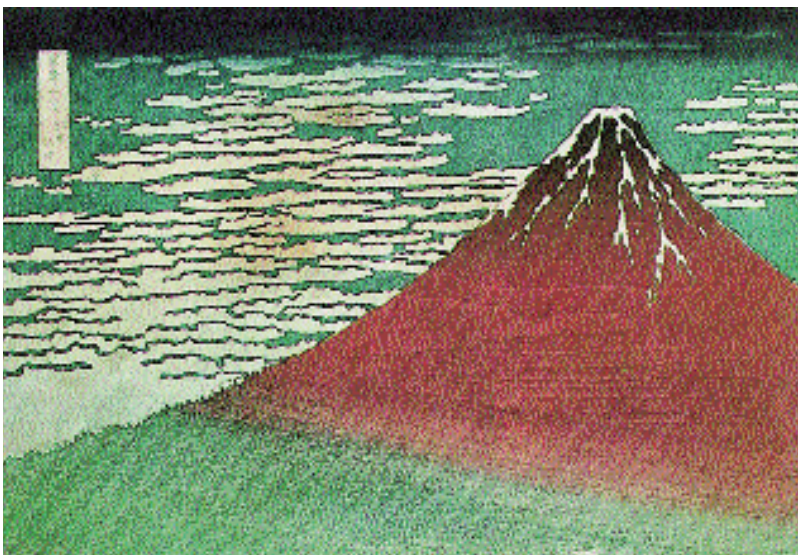
Εικ. 9. *Βούδας σε διαλογισμό (7ος-8ος αιώνας μ.Χ.), Μπανγκόκ, Εθνικό Μουσείο.*
Ο ίδιος ο Βούδας αρχικά δεν αναπαρίσταται, μόνο συμβολίζεται, για παράδειγμα, ως τροχός (που σημαίνει τη γέννηση, την ωρίμανση, το θάνατο και τον ηλιακό δίσκο) επάνω στο θρόνο του. Ο Βουδισμός Μαχαγιάνα έδωσε έμφαση στο πρόσωπο του Βούδα, το οποίο φαίνεται να έχει δεχτεί επιρροές από ελληνικά και ρωμαϊκά πρότυπα, με πτυχώσεις στα ρούχα και πλάσιμο της μορφής που θυμίζει ρωμαϊκά αγάλματα. Τις περισσότερες φορές ο Βούδας παρουσιάζεται στη στάση του λωτού.

9

χτηκε σε ένα αυστηρά θρησκευτικό σύστημα, το οποίο περιλαμβάνει ένα ολόκληρο σύστημα χειρονομιών (μούντρα), που μεταφέρει το θρησκευτικό τελετουργικό τόσο στο θέατρο όσο και τις πλαστικές τέχνες. Οι χειρονομίες αυτές στη ζωγραφική ήταν ταξινομημένες λεπτομερέστατα, και ο καλλιτέχνης, προκειμένου να δημιουργήσει ένα έργο, έπρεπε να υπακούει σε έναν αυστηρό κώδικα.

Εικ. 10. *Χοριούτζι (670 μ.Χ.), Νάρα.*
Σ' αυτό το ναό παρουσιάζεται η πολύ ενδιαφέρουσα συνολική διάταξη και σύνθεση όγκων, που είναι χαρακτηριστικό της γιαπωνέζικης αισθητικής.

Εικ. 11. *Χοκουσάι, ξυλογραφίες.*
Ο Χοκουσάι (1760-1849) παρουσιάζει μια σειρά τοπίων με τίτλο "Τριάντα έξι απόψεις του όρους Φούτζι", στην οποία πραγματεύεται - με πολύ μεγάλη χρωματική και συνθετική τόλμη και από διάφορες οπτικές γωνίες - το ηφαίστειο του όρους Φούτζι.



Ο ναός, κατά τη βουδιστική αλλά και την ινδουιστική περίοδο, αντιμετωπίζεται ως μικρογραφία του σύμπαντος, με το ιερό στο κέντρο του (έδρα της θεότητας), στο οποίο συναντιούνται ο ουράνιος κόσμος με το γήινο ή με αυτόν που βρίσκεται κάτω από τη γη. Οι στέρνες που υπάρχουν γύρω από το ναό συμβολίζουν τον ωκεανό ο οποίος περιβάλλει τον κόσμο. Σε τέσσερα κεντρικά σημεία υπάρχουν πύλες οι οποίες συμβολίζουν τα ανοίγματα του ουράνιου θόλου και την επικοινωνία του θεού με τον άνθρωπο. Οι ινδικοί ναοί συχνά λαξεύοντα σε βράχο.

Η γλυπτική κατέχει πολύ σημαντική θέση στην ινδική τέχνη. Αναπαριστά την καθημερινή και τη θρησκευτική ζωή, μύθους και έπη. Η ζωγραφική δε φτιάχνει εικόνες που είναι μόνο αντικείμενα λατρείας, αλλά είναι και αφορμή για στοχασμό. Τα έργα φιλοτεχνούνται σε παπύρους, σε πίνακες ή στους τοίχους και έχουν διδακτικό ρόλο. Η χρήση του ξύλου την περίοδο του Βεδισμού δε μας επιτρέπει να μελετήσουμε τα πρώτα δείγματα της ινδικής τέχνης, αλλά από ορισμένα κείμενα που διασώθηκαν γνωρίζουμε ότι οι ναοί και τα ανάκτορα, ήδη από τη 2η χιλιετία π.Χ., είχαν πλούσια διακόσμηση. Από τον 3ο αιώνα π.Χ. διασώζονται μονολιθικοί κίονες που έχουν επάνω τους χαραγμένα τα βουδιστικά διατάγματα.

Η τέχνη της Ιαπωνίας

Το 538 μ.Χ. είναι η χρονολογία - σταθμός της ιαπωνικής ιστορίας. Είναι η χρονιά που κάποιος Κορεάτης ηγεμόνας χάρισε στον αυτοκράτορα της Ιαπωνίας ένα αγαλματάκι το οποίο συνόδευε μια επιστολή που αναφερόταν στο “Νόμο του Βούδα”. Μαζί με το Βουδισμό η Ιαπωνία υιοθέτησε όλο σχεδόν τον κινεζικό πολιτισμό. Μετά από λίγα χρόνια άρχιζε στην Ιαπωνία η ανέγερση του βουδιστικού μοναστηριού “Χοκόσι”, το οποίο καταστράφηκε, ενώ επάνω στα ερείπιά του χτίστηκε το πολύ μεγαλύτερό του “Χοριούτζι”, το οποίο διατηρείται μέχρι σήμερα.

Στη βουδιστική αρχιτεκτονική οι ναοί έχουν περίτεχνη διακόσμηση, οι κίονες στηρίζονται σε πέτρινες βάσεις (στυλοβάτες), ενώ οι στέγες καμπυλώνουν και έχουν προεξοχές που κατασκευάζονται από κεραμίδια.

Μέχρι τον 9ο αιώνα η γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από λιτότητα και μια μεγαλοπρέπεια που δεν είναι πομπώδης, αλλά δημιουργεί ατμόσφαιρα ηρεμίας. Τον 9ο αιώνα δύο μοναχοί φέρνουν από την Κίνα ορισμένα δόγματα τα οποία είναι μια ιδιάζουσα μορφή Βουδισμού και θα δημιουργήσουν μια νέα τέχνοτροπία. Το πρώτο χαρακτηριστικό αυτής της τεχνοτροπίας είναι ότι τα μοναστήρια χτίζονται πια επάνω στο βουνό, ενώ πριν ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της πόλης. Έτσι, εγκαταλείπεται ο γεωμετρικός σχεδιασμός (που απαιτούσε επίπεδο έδαφος) και τα κτίρια διαμορφώνονται ανάλογα με τη μορφολογία του εδάφους, με αποτέλεσμα να εκλείπει η συμμετρία. Επίσης, τα κεραμίδια αντικαθίστανται με σανίδες, ενώ τα πέτρινα δάπεδα γίνονται ξύλινα. Η άνθηση του πολιτισμού της Αυλής επεκτείνεται και στη διακόσμηση των μοναστηριών, τα οποία τώρα αποκτούν μια πολυτέλεια, σε αντίθεση με την προηγούμενη λιτότητα που τα χαρακτήριζε.

Εικ. 12. *"Το περίπτερο με τους φοίνικες" (1053 μ.Χ.), Μπιοντοΐν, Κιότο.*

Το περίπτερο διακοσμείται με μπρούντζινες φιγούρες στη στέγη και έχει σχήμα που θυμίζει πουλί με ανοικτά φτερά. Ήταν αυτοκρατορικό θερινό ανάκτορο, το οποίο μετατράπηκε σε μοναστήρι. Το εσωτερικό του είναι πολυτελές, ενώ το άγαλμα του Βούδα έχει κατασκευαστεί από επιχρυσωμένο ξύλο και στηρίζεται επάνω σε βάθρο. Όλα τα γείσα, οι κίονες και η οροφή έχουν πλούσια και πολύχρωμη διακόσμηση, ενώ οι τοίχοι καλύπτονται από ζωγραφικές παραστάσεις και ανάγλυφα.

Όσον αφορά τη ζωγραφική, πολλά έργα έχουν χαθεί, γιατί είχαν ζωγραφιστεί επάνω σε μετάξι. Οι περισσότερες ζωγραφιές είναι αφηγηματικές και ιστορούν παλαιότερες ζωές του Βούδα.

Τον 9ο αιώνα διαμορφώνεται μια καθαρά κοσμική ζωγραφική. Οι ζωγράφοι δανείζονται τα θέματά τους από τη λογοτεχνία και τα φιλοτεχνούν επάνω σε κυλίνδρους. Τα πρόσωπα σ' αυτές τις εικόνες είναι τελείως σχηματοποιημένα, ενώ τα χρώματα είναι τέτοια, που δημιουργούν ατμόσφαιρα (όπως, για παράδειγμα, μερικά κλαδιά που φαίνεται να τα έχει σκορπίσει ο άνεμος υποβάλλουν το συναίσθημα της μελαγχολίας). Ο κύλινδρος ξετυλίγεται σιγά σιγά, ανάλογα με τον τρόπο που τον προσεγγίζει ο θεατής. Έτσι, στην επιφάνεια του έργου, μαζί με την απόδοση του χώρου εισάγεται και η έννοια του χρόνου. Ο ζωγραφισμένος κύλινδρος είναι, με μια έννοια, ένα είδος κινηματογραφικής ζωγραφικής.

Η χαρακτική γνωρίζει μεγάλη άνθηση στην ιαπωνική τέχνη. Τα χαρακτικά αποκαλούνται "απεικονίσεις του ρευστού κόσμου" και παρουσιάζουν εικόνες της καθημερινής ζωής. Η ιαπωνική ξυλογραφία και η ζωγραφική επάνω σε μετάξι επηρέασαν καθοριστικά την ευρωπαϊκή τέχνη του 19ου αιώνα.

Η τέχνη του Ισλάμ

Οι Άραβες, λαός νομαδικός που οργανώθηκε από το Μωάμεθ και τους διαδόχους του, εξαπλώθηκαν με τις κατακτήσεις τους σε περιοχές της Ασίας, της Αφρικής, ακόμη και της Ευρώπης (Ισπανία). Πολιτισμικά στοιχεία των Αράβων μεταδόθηκαν στην Περσία, την Ανατολία, την Αίγυπτο και την Ισπανία, με έντονες βέβαια διαφοροποιήσεις.

Οι αναπαραστατικές εικόνες δεν επιτρέπονταν στην τέχνη του Ισλάμ (κάτι που ισχύει ακόμη και σήμερα) και οι καλλιτέχνες επιδίδονταν σε λεπτές

13

Εικ. 13. *Η "Αυλή των Λεόντων" (14ος μ.Χ. αιώνας), Αλάμπρα, Γρανάδα, Ισπανία.*

Το ανάκτορο των σουλτάνων της Γρανάδας είναι περίκλειστο από τείχη που έχουν κόκκινο χρώμα (αραβικά al-hamra=κόκκινο χρώμα). Στο εσωτερικό μέρος οι τοίχοι φέρουν επιγραφές που δοξάζουν τον Αλλάχ και αναφέρονται στη ματαιότητα της επίγειας ζωής. Είναι διακοσμημένοι με κεραμικά πλακάκια που παρουσιάζουν αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα, τα οποία αποτελούν ένα ενιαίο σχέδιο, χωρίς να ξεχωρίζει το θέμα ή το φόντο. Η "Αυλή των Λεόντων" περιβάλλεται από κίονες που δεν έχουν κανονική συμμετρία: η διάταξή τους είναι άλλοτε διπλή και άλλοτε μονή. Στο κέντρο της αυλής βρίσκεται η κεντρική κρήνη την οποία περιμετρικά στηρίζουν λιοντάρια. Το νερό που αναβλύζει από εκεί διοχετεύεται σε τέσσερα ρυάκια που συμβολίζουν τον Παράδεισο, ο οποίος, σύμφωνα με ένα εδάφιο του Κορανίου, είναι κήπος στον οποίο κυλούν ποτάμια.

14

Εικ. 14. *Χαλί από το Χεράτ (16ος μ.Χ αιώνας), 7,3 x 3μ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.*

Είναι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα χαλιά του Χεράτ. Συνδυάζει αφηρημένα διακοσμητικά μοτίβα με παραστάσεις ζώων στα πλάγια.

δαντελωτές διακοσμήσεις, βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων που ονομάζονται αραβουργήματα. Οι λίγες εικόνες στις οποίες παρουσιάζονταν και επεισόδια δεν είχαν σχέση με τη θρησκεία και ήταν αφηγηματικές. Η απόδοση της πραγματικότητας δεν ενδιαφέρει καθόλου την ισλαμική τέχνη: δεν υπάρχει δομή σώματος, προοπτική ή φωτοσκίαση.

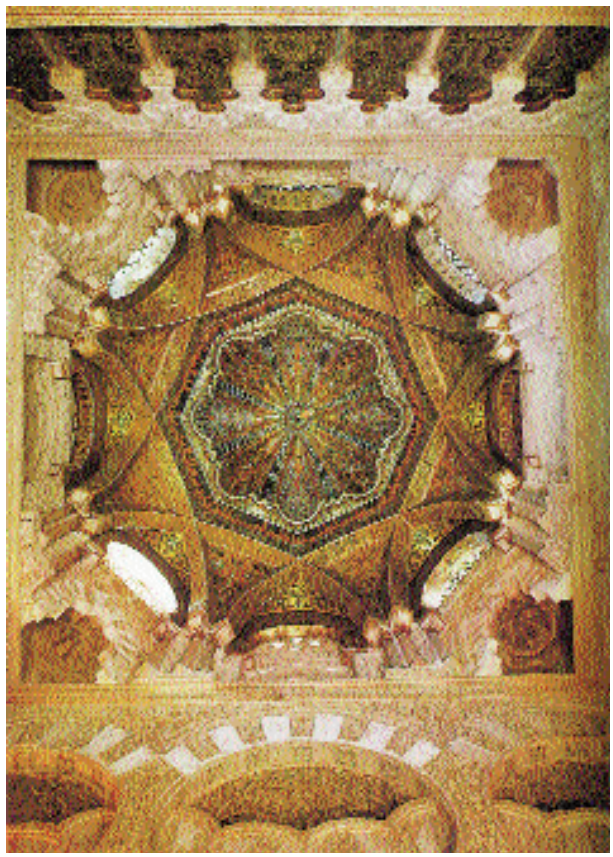
Η τέχνη του Ισλάμ έγινε γνωστή και μέσα από τα περίφημα ανατολίτικα χαλιά. Σ' αυτά απεικονίζονται φυτικά και γεωμετρικά θέματα.

Η μεγαλύτερη άνθηση της ισλαμικής τέχνης παρατηρείται στην Ισπανία με το πολυτελέστερο ίσως κτίσμα ολόκληρης της Ευρώπης, το παλάτι της Αλάμπρα στη Γρανάδα. Η κατασκευή του κτιρίου ξεκίνησε τον 11ο αιώνα (το κτίσμα προοριζόταν για εξοχική κατοικία ενός βεζίρη) και ολοκληρώθηκε το 14ο αιώνα, όταν η Γρανάδα έγινε η πρωτεύουσα ενός ισχυρού εμιράτου (τότε η Αλάμπρα έγινε ανάκτορο). Εξωτερικά μοιάζει σαν ένα αυστηρό οχυρό, αλλά το εσωτερικό του αποτελείται από ηλιόλουστα δωμάτια, χτισμένα γύρω από εσωτερικές αυλές, με κομψή διακόσμηση και εμφανή πολυτέλεια. Μ' αυτή την έννοια η ισλαμική αρχιτεκτονική εμφανίζει μια τάση εσωστρέφειας.

Το χαρακτηριστικότερο οικοδόμημα της ισλαμικής τέχνης είναι το τέμενος. Τα τεμένη είναι οι τόποι λατρείας των μουσουλμάνων, ναοί με θόλους, φωτεινούς και άνετους εσωτερικούς χώρους και ψηλούς μιναρέδες. Τα τεμένη στο εσωτερικό τους είναι διακοσμημένα με πλακάκια που έχουν πλούσια χρώματα, φυτικά μοτίβα, γεωμετρικά σχέδια και φράσεις από το Κοράνι.

Οι μουσουλμάνοι ανέπτυξαν ιδιαίτερα την τέχνη του ψηφιδωτού, την οποία υιοθέτησαν από τη ρωμαιοβυζαντινή παράδοση, αλλά τη χρησιμοποίησαν ως μέσο επίδειξης πλούτου και δύναμης. Η καλλιγραφία ήταν η διακοσμητική τέχνη που προτιμούσαν οι μουσουλμάνοι. Τα κουφικά ήταν η πρώτη επίσημη μορφή αραβικής γραφής. Οι επιγραφές με κουφικούς χαρακτήρες είναι μια διαδεδομένη μορφή διακόσμησης σε πολύτιμα αντικείμενα όπως σε κασετίνες από ελεφαντόδοντο και σε πήλινα πιάτα.

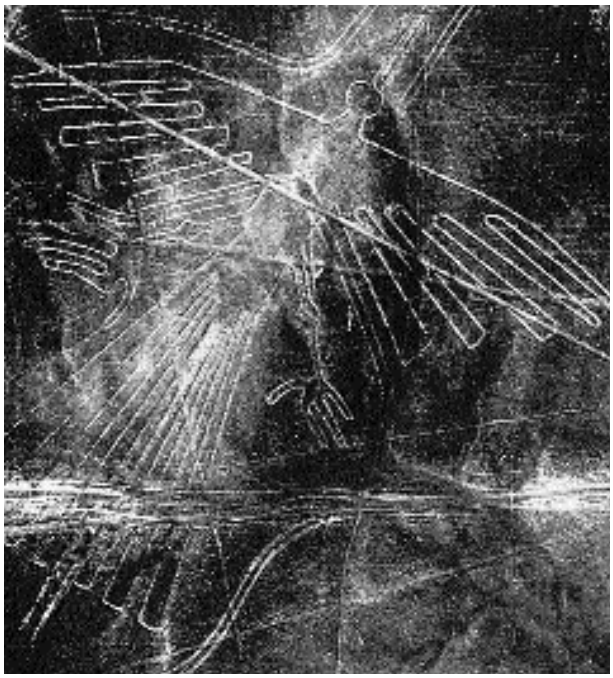
15



Εικ. 15. *Εσωτερικό του Μεγάλου Τεμένους και τρούλος επάνω από το "μιχράμπ" (το χώρο που δείχνει προς τη Μέκκα) (961-976 μ.Χ.), Ισπανία, Κόρδοβα.*

Η παλαιά ρωμαϊκή πόλη της Κόρδοβας είχε επιλεγεί ως πρωτεύουσα της ισλαμικής Ισπανίας. Αυτό το τέμενος ήταν το ισλαμικό ισοδύναμο των μεγάλων χριστιανικών ναών των αυτοκρατορικών χρόνων. Για την κατασκευή του χρησιμοποιήθηκαν 581 κορινθιακοί και σύνθετοι κίονες από παλαιότερα ρωμαϊκά οικοδομήματα. Το τέμενος επεκτάθηκε τρεις φορές, καλύπτοντας ένα χώρο 180 x 130 μ.

16



Η τέχνη της προκολομβιανής Αμερικής

Όταν οι Ισπανοί άρχισαν να κατακτούν την αμερικανική ήπειρο, διαπίστωσαν ότι, εκτός από τις σκόρπιες φυλές ιθαγενών που είχαν πρωτοσυναντήσει, σε ορισμένες περιοχές υπήρχαν και οργανωμένες κοινωνίες με προηγμένο πολιτισμό και αξιοθαύμαστες πρωτεύουσες. Στο Μεξικό, όπου έφτασε το 1519 ο Κορτές, συνάντησε τον πολιτισμό των Αζτέκων. Στο Περού ο πολιτισμός των Ίνκας είχε εξαπλωθεί σε μια τεράστια περιοχή από τη Βόρεια Κολομβία έως τη Βόρεια Χιλή. Ωστόσο μεγαλοπρεπή ερείπια σε εγκαταλελειμμένες πόλεις μαρτυρούσαν πως είχαν ακμάσει και άλλοι, αρχαιότεροι πολιτισμοί. Παλαιότερος από όλους είναι ο πολιτισμός των Ολμέκων (1500-200 π.Χ.) κοντά στον Κόλπο του Μεξικού. Δείγματα αυτού του πολιτισμού είναι η ιερογλυφική γραφή, το σύστημα αρίθμησης, το ημερολόγιο και τα τελετουργικά κέντρα με τις μεγάλες πλατείες και την αξονική διάταξη.

17

Οι Μάγια, που ανέπτυξαν τον πολιτισμό τους από τον 4ο π.Χ. έως το 17ο μ.Χ. αιώνα, δημιούργησαν μνημειακά έργα από λαξευμένο λίθο, περισσότερο περίτεχνα από αυτά των Ολμέκων. Η εξέλιξη κορυφώθηκε στα τελετουργικά κέντρα της κλασικής περιόδου (200 π.Χ.-900 μ.Χ.).

Στα μέσα του 9ου μ.Χ. αιώνα στην κοιλάδα του Μεξικού έφτασαν από το βορρά οι Τολτέκοι και αργότερα οι Αζτέκοι, οι οποίοι το 1370 άρχισαν να χτίζουν την πρωτεύουσά τους, Τενοχτιτλάν. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των Ισπανών που την κατέλαβαν το 1521, επρόκειτο για μια εντυπωσιακή, τεράστια μητρόπολη, με λιθόστρωτους δρόμους, με αγορές και μεγαλόπρεπα ανάκτορα. Ανάλογη ήταν και η πολιτισμική εξέλιξη στην περιοχή του Περού.

Η τέχνη της Αφρίκης

Επειδή το φυσικό περιβάλλον της Αφρικής παρουσιάζει μεγάλες διαφορές (τροπικά δάση, έρημοι, βουνά, σαβάνες κ.ά.), αναπτύχθηκαν πολλοί και διαφορετικοί πολιτισμοί. Όταν το 15ο αιώνα οι Ευρωπαίοι άρχισαν να εξερευνούν την αφρικανική ενδοχώρα, ήρθαν αντιμέτωποι με μια τεράστια ήπειρο, της οποίας οι λαοί είχαν αναπτύξει έναν ιδιαίτερο πολιτισμό. Η ποικιλία της αφρικανικής τέχνης, συνέπεια των διαφορετικών συνθηκών ζωής, δεν παρουσιάζει σχεδόν καθόλου κοινά στοιχεία, παρά μόνο την προσήλωση στις παραδόσεις. Τα περισσότερα έργα τέχνης σχετίζονται με τη γλυπτική. Αγαλματίδια, μάσκες, τελετουργικά κύπελλα, θρόνοι, κεφάλια και άλλα έργα τέχνης κατασκευάζονται από τα κατά τόπους υλικά, όπως είναι το ελεφαντόδοντο, το ξύλο, οι φυτικές ίνες, ο μπρούντζος, ο χαλκός, ο χρυσός και ο άργιλος.

18

19

20

Εικ. 16. *Παραστάσεις χαραγμένες στο έδαφος (1η χιλιετία μ.Χ.), Περού, περιοχή ποταμού Πάλπα.*
Στο Νότιο Περού υπάρχει ένα τεράστιο σύστημα χαράξεων στο έδαφος, το οποίο φαίνεται μόνο από πολύ ψηλά και σχηματίζει σχέδια ζώων που καλύπτουν μια τεράστια έκταση. Για τη δημιουργία των παραστάσεων αφαιρούνταν οι πέτρες από το έδαφος, ώστε να αποκαλύπτεται το χώμα από κάτω στο επιθυμητό σχήμα.

Εικ. 17. *Παλάτι Παλένκ (Palenque), Μεξικό.*
Από τα μεγαλύτερα κέντρα του πολιτισμού των Μάγια, το Παλένκ επιδεικνύει ακόμα τα μεγάλα παλάτια και τους μεγάλους ναούς του. Οι τεράστιες διαστάσεις αυτού του παλατιού αντανακλούν τη δύναμη των ηγετών που το έχτισαν.

Εικ.18. *Όρθια φιγούρα, Ρώμη, Μουσείο Λουίτζι Πιγκορίνι.*
Από τις χαρακτηριστικότερες μορφές τέχνης των Μάγια είναι τα αγαλματίδια από τερακότα. Στο μικρό αυτό αγαλματίδιο τα πλούσια διακοσμητικά στοιχεία, τα οποία κάποτε ήταν ζωγραφισμένα με έντονα χρώματα, φανερώνουν τη διακεκριμένη, κοινωνικά, θέση του αναπαριστάμενου άντρα.

Εικ. 19. *Κεφάλι ενός Όνι (12ος-15ος αιώνας), κράμα χαλκού, Ίφε, Μουσείο Αρχαιοτήτων Ίφε.*
Στην πρωτεύουσα της φυλής των Γιορούμπα, στο Ίφε, στη Νότια Νιγηρία, φυλάσσεται μια σειρά από εικονιστικά κεφάλια με νατουραλιστικά χαρακτηριστικά. Έργα σαν και αυτό αναγνωρίστηκαν από τους Δυτικοευρωπαίους ως σπουδαία δείγματα αφρικανικής γλυπτικής, αφού ταίριαζαν στην ευρωπαϊκή αισθητική. Η νατουραλιστική γλυπτική αναπτύχθηκε κυρίως στις βασιλικές αυλές του Ίφε και του Μπενίν και ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τα αφρικανικά έργα των μικρότερων κοινοτήτων, στα οποία εκφράζονταν, στο πλαίσιο των παραδόσεών τους, οι υπερφυσικές δυνάμεις της φύσης.

Εικ. 20. *Μάσκα, ξύλο, Ακτή του Ελεφαντοστού, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.*
Οι αφρικανικές μάσκες έγιναν αρχικά για τελετουργικούς σκοπούς, ως μέσο επικοινωνίας μεταξύ ορατού και αόρατου κόσμου, και απέχουν πολύ από την απεικόνιση των πραγματικών χαρακτηριστικών ενός προσώπου, γιατί έχουν ως στόχο την απόδοση αφηρημένων εννοιών όπως του φόβου, του σεβασμού, της εκδίκησης.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιες μορφές τέχνης από τους πολιτισμούς που εξετάσαμε παραπάνω έχουν επηρεαστεί από την ελληνορωμαϊκή τέχνη;
2. Συγκρατήστε τα μορφικά χαρακτηριστικά των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών προκειμένου να αναφερθείτε σ' αυτά, όταν εξετάσουμε την τέχνη κατά το τέλος του 19ου και του 20ού αιώνα.
3. Η τέχνη των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών καθυστερεί πολύ (μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα) να αναγνωριστεί από τους Ευρωπαίους ως μια αξιόλογη μορφή τέχνης. Μπορείτε να αιτιολογήσετε τη στάση αυτή;

10

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Ραφαήλ, "Η Σχολή των Αθηνών" (1509-1510), τοιχογραφία, Βατικανό, λεπτομέρεια.

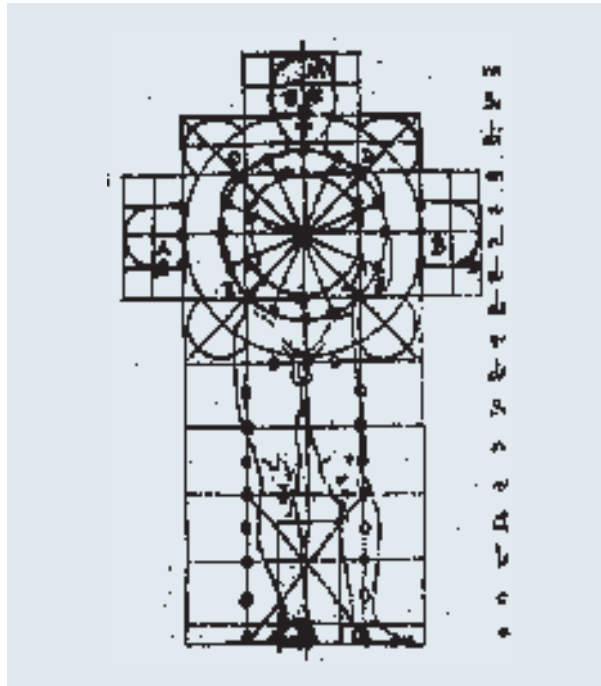
10. Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Με τον όρο "Αναγέννηση" εννοούμε το σύνθετο πολιτιστικό, ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο που εμφανίστηκε κατά το 15ο και το 16ο αιώνα στη Δυτική Ευρώπη. Η οικονομική άνθηση και η πολιτική οργάνωση της Φλωρεντίας αποτέλεσαν πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθούν εκεί τα πρώτα και βασικά χαρακτηριστικά της Αναγέννησης.

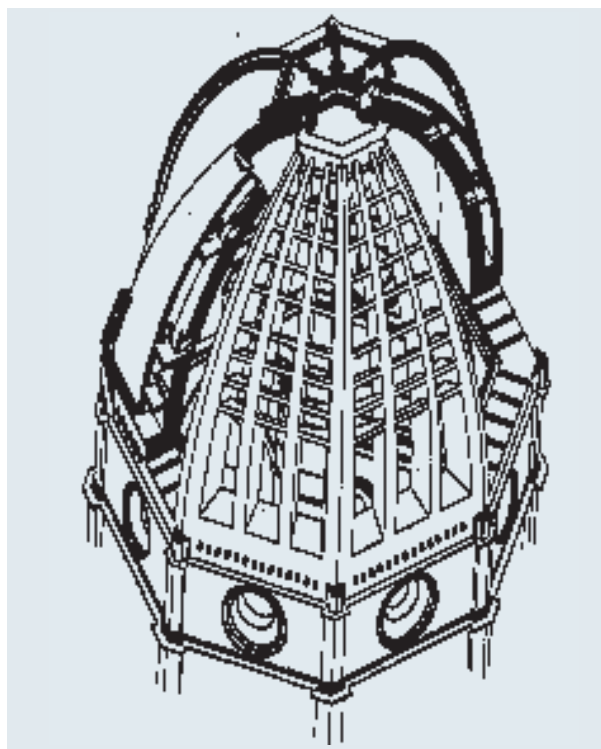
Βασικά γνωρίσματα της Αναγέννησης είναι η εμπιστοσύνη στη λογική ικανότητα του ανθρώπου, η διεύρυνση των γνώσεων, η εμφάνιση μεγάλων κοινωνικών αλλαγών και νέων αντιλήψεων σε σχέση με εκείνες που επικρατούσαν την προηγούμενη εποχή, δηλαδή το Μεσαίωνα. Η φεουδαρχία εξασθένησε και ισχυροί μονάρχες με νέες πολιτικές αντιλήψεις πέτυχαν ενότητα ανάμεσα στα διάσπαρτα κρατίδια της Ευρώπης. Διαμορφώθηκαν νέες οικονομικές και κοινωνικές τάξεις. Αναπτύχθηκαν η βιομηχανία, το εμπόριο και η αγροτική οικονομία. Οι πόλεις εκσυγχρονίστηκαν και η οικονομία οργανώθηκε σε νέες βάσεις όσον αφορά τους φόρους, τις τράπεζες, τα τελωνεία, τα δημόσια δάνεια. Ήταν, σε γενικές γραμμές, "η νοοτροπία του πρώτου, ακόμη διστακτικού, καπιταλισμού της Δύσης, ένα σύνολο από κανόνες, από ευκαιρίες, από υπολογισμούς, η τέχνη τού να πλουτίζεις και συγχρόνως να ζεις", όπως γράφει ο Γάλλος ιστορικός Φερνάρντ Μπροντέλ (Fernand Braudel). Ήταν μια εποχή μεγάλων ανακαλύψεων και αναζητήσεων. Η εξέλιξη των φυσικών επιστημών αλλά και η ανακά-

1

2



3



Εικ. 1. *"Ιδανική πόλη" (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα), Ουρμπίνο.*

Η προοπτική, η απεικόνιση δηλαδή των αντικειμένων ανάλογα με τη θέση τους στο χώρο, η οποία τονίζει την αίσθηση του βάθους, αναπτύχθηκε ιδιαίτερα την εποχή της Αναγέννησης. Ο καλλιτέχνης επιλέγει τα "σημεία φυγής" του σχεδίου και οργανώνει σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής την παρουσίαση του θέματός του. Έτσι, τοποθετεί τα αντικείμενα στο χώρο ανάλογα με τη σπουδαιότητα που αυτός επιθυμεί να τους δώσει, πετυχαίνοντας μια εκλογικευμένη οργάνωση της φύσης και τον έλεγχο του χώρου.

Εικ. 2. *Φραντσέσκο ντι Τζιόρτζιο Μαρτίνι (Francesco di Giorgio Martini, 1439-1502), Μελέτη των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος σε συνδυασμό με την κάτοψη εκκλησίας, Φλωρεντία, Εθνική Πινακοθήκη.*

Ο αρχιτέκτονας προσπάθησε να ορίσει το χώρο σε συνάρτηση με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, επιβεβαιώνοντας έτσι την αντιστοιχία της εικόνας του κόσμου με αυτήν του οικοδομήματος. Για το σχεδιασμό ενός κιονόκρανου, ενός κτιρίου ή ακόμα και μιας ολόκληρης πόλης η μορφή του ανθρώπινου σώματος θεωρήθηκε ιδανικό πρότυπο.

Εικ. 3. *Φίλιππο Μπρουνελέσκι (Filippo Brunelleschi, 1377-1446), Καθεδρικός ναός της Φλωρεντίας, (1418-1436) τρούλος, αξονομετρικό.*

Ο Φίλιππο Μπρουνελέσκι είναι ο πρωταγωνιστής της ιταλικής Αναγέννησης, γιατί θεωρείται ότι όρισε πρώτος τους μαθηματικούς κανόνες της προοπτικής, την οποία εφάρμοσε ως έναν τρόπο αναπαράστασης του χώρου αλλά και καθορισμού του ίδιου του κτιρίου. Στις κατασκευές του προτιμούσε πάντα τις πιο απλές μορφές, δηλαδή το τετράγωνο, τον κύβο, τον κύκλο και το ημισφαίριο. Μελετώντας τα ρωμαϊκά ερείπια επιδίωξε να απαλλάξει τη γοτθική αρχιτεκτονική από τις βαριές κατασκευές και δημιούργησε ένα νέο κατασκευαστικό σύστημα. Αυτός ο νεωτερισμός εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στον τρούλο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Επάνω από το σημείο συνάντησης των κεραιών του σταυρού της γοτθικής εκκλησίας ο Μπρουνελέσκι ύψωσε μια οκταγωνική βάση, από την οποία ξεκινούσαν οι οκτώ νευρώσεις του τρούλου. Ανάμεσα σ' αυτές και επάνω σε διπλή στεφάνη διαμορφώθηκε ένας σκελετός, με μικρότερα κάθετα και οριζόντια τόξα, ο οποίος διασφάλιζε τη σταθερότητα της κατασκευής. Ανάμεσα στις δύο επικαλύψεις, μία προς το εξωτερικό και μία προς το εσωτερικό του ναού, μια σκάλα οδηγούσε μέχρι την κορυφή του τρούλου. Μ' αυτό τον τρόπο το πάχος αλλά

και το βάρος της κατασκευής ελαττώθηκαν σημαντικά, ενώ όλος ο τρούλος (όπως οι κατασκευές των Ρωμαίων) ήταν αυτοφερόμενος και δε χρειαζόταν άλλα εξωτερικά στηρίγματα.

Εικ. 4. *Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι (Leon Battista Alberti, 1404-1472), Μέγαρο Ρουτσελάι (1446), Φλωρεντία.*
Ο Αλμπέρτι αντιπροσωπεύει τον τύπο του καλλιτέχνη-ουμανιστή. Αρχιτέκτονας, πολεοδόμος αλλά και θεωρητικός της τέχνης, ποιητής και μελετητής της αρχαιότητας, καθόρισε με το θεωρητικό του έργο και τις επιστημονικές ιστορικές μελέτες των ρωμαϊκών κτιρίων τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης της Αναγέννησης, αλλά και την επαγγελματική και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη. Η ομορφιά υπάρχει για τον Αλμπέρτι σε ένα μαθηματικό σύστημα αρμονικών αναλογιών και ορίζεται ως η "αρμονία και συμφωνία των μερών μεταξύ τους, έτσι ώστε τίποτα να μην μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί, χωρίς να οδηγεί σε χειρότερο αποτέλεσμα". Ο Αλμπέρτι συνέβαλε στην αποδέσμευση από τη μεσαιωνική τέχνη (ως έκφραση θεολογικών αξιών) και στη συστηματοποίηση του ανθρωπιστικού χαρακτήρα της τέχνης σύμφωνα με τη φύση, το πνεύμα και τις μορφές της κλασικής αρχαιότητας. Στο μέγαρο της οικογένειας Ρουτσελάι ο Αλμπέρτι έκανε για πρώτη φορά χρήση τριών επάλληλων ρυθμών στην πρόσοψη μιας αρχοντικής κατοικίας. Επηρεασμένος από το Κολοσσαίο, χρησιμοποίησε στο ισόγειο τον τοσκανικό ρυθμό, στον κυρίως όροφο τον κορινθιακό και στον τελευταίο έναν απλοποιημένο κορινθιακό. Η πρόσοψη χωρίζεται επίσης σε τρία οριζόντια επίπεδα από τα επιστύλια πάνω από τους κίονες. Η αλληλουχία των ρυθμών, η διαμόρφωση της επιφάνειας σύμφωνα με το ψευτοϊσόδομο σύστημα*, αλλά και το γείσο στην επίστεψη του κτιρίου είναι στοιχεία που προέρχονται από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική.

4 λυψη των νέων ηπείρων διεύρυναν τους ορίζοντες του ανθρώπου. Η εφεύρεση της τυπογραφίας έδωσε τη δυνατότητα της ενημέρωσης και της διάδοσης των νέων θεωρητικών προβληματισμών. Κατασκευάστηκαν τα πρώτα ρολόγια, οι γυάλινοι φακοί και οι διόπτρες. Η εφεύρεση της πυξίδας και της πυρίτιδας επέφερε σημαντικές αλλαγές. Οι σχέσεις του ανθρώπου με την Εκκλησία επανεξετάστηκαν, καθώς ο θρησκευτικός φανατισμός του Μεσαίωνα σιγά σιγά υποχώρησε και η ισχύς της Καθολικής Εκκλησίας άρχισε να εξασθενεί. Ο "αναγεννησιακός άνθρωπος" πίστευε πια ότι μπορούσε να διαμορφώσει μόνος του τις συνθήκες διαβίωσής του, καθώς η γνώση του εμπλουτιζόταν με τη συνεχή μελέτη της φύσης, την παρατήρηση και το πείραμα. Επικράτησε το ιδανικό του homo universalis (του οικουμενικού ανθρώπου), ο οποίος είναι ταυτόχρονα λόγιος, καλλιτέχνης και επιστήμονας.

Η τέχνη αποδεσμεύτηκε από το θρησκευτικό δογματισμό, και η ομορφιά του πραγματικού κόσμου ήταν πλέον το νέο πεδίο της καλλιτεχνικής αναζήτησης. Ο άνθρωπος και ο χώρος γύρω από αυτόν αποτέλεσαν το κεντρικό σημείο αναφοράς των καλλιτεχνικών μελετών της Αναγέννησης. Ο καλλιτέχνης επιδίωκε να αναβιώσει, μέσα από την τέχνη, το μεγαλείο της αρχαιότητας, και ο στόχος αυτός εξαπλώθηκε σιγά σιγά από τις πόλεις της Βόρειας Ιταλίας στην υπόλοιπη Δυτική και Κεντρική Ευρώπη. Η στροφή στην αρχαιότητα έμεινε γνωστή με τον όρο "Ανθρωπισμός" (Ουμανισμός).

Την εποχή της Αναγέννησης οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να προσεγγίσουν με αντικειμενικό τρόπο το ωραίο, την αρμονία και τη χάρη. Θεωρούσαν ότι οι ιδιότητες αυτές αντανακλούν τα χαρακτηριστικά του πραγματικού κόσμου και του τελειότερου δημιουργήματος της φύσης, δηλαδή του ανθρώπου. Ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να μελετήσει προσεκτικά τα χαρακτηριστικά της φύσης και στη συνέχεια να προχωρήσει στην επιλογή των στοιχείων που θα του επέτρεπαν να συνθέσει μια ιδανική εικόνα της πραγματικότητας. Το καλλιτεχνικό έργο θα στηριζόταν έτσι σε μια γενικευμένη αλήθεια της φύσης, θα ισορροπούσε ανάμεσα στο ιδανικό και

το πραγματικό, ανάμεσα στο γενικό και το μερικό, χωρίς όμως να απομακρύνεται από την πραγματικότητα. Ωστόσο, δεδομένου ότι οι αρχαίοι είχαν μελετήσει τη φύση και γνώριζαν τους νόμους της, μέσα από την αναβίωση του αρχαίου πνεύματος μπορούσαν να εξασφαλιστούν η αρμονία με τη φύση και η ζητούμενη οικουμενική τάξη. Έτσι, η προσήλωση στις ιδέες, τις μορφές και τις αξίες της κλασικής αρχαιότητας, η μελέτη των αρχαίων φιλοσόφων, και κυρίως του Πλάτωνα, ο θαυμασμός των αρχαίων ερειπίων συνόδευσαν την αναζήτηση των λογίων και των καλλιτεχνών την περίοδο αυτή, που θεωρείται μεταβατική (από το Μεσαίωνα στη σύγχρονη εποχή). Το ενδιαφέρον για την κλασική αρχαιότητα εμφανίστηκε σε διάφορες χρονικές στιγμές: στα μέσα του 15ου αιώνα αποτέλεσε μία από τις συνιστώσες του Ουμανισμού (Ανθρωπισμού), ενώ από τα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα απέκτησε πιο πολύ την αξία ενός κανόνα οργάνωσης της πνευματικής παραγωγής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο καλλιτέχνης-διανοούμενος απομακρύνθηκε από τη συντεχνιακή παραγωγή του Μεσαίωνα και, απαιτώντας την αυτονομία του ρόλου του, τοποθετήθηκε στην πρωτοπορία των νέων κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων. Η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική ανακηρύχθηκαν "ελευθέριες τέχνες", δραστηριότητες δηλαδή για "ελεύθερα πνεύματα και για ευγενείς ψυχές", όπως έγραψε ο Αλμπέρτι, ο δε καλλιτέχνης αμειβόταν γι' αυτή ακριβώς την ενασχόλησή του με την καλλιτεχνική-πνευματική παραγωγή. Ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης μελετούσε τις φυσικές επιστήμες, την ιατρική και την κλασική φιλολογία, ανέπτυσσε ένα θεωρητικό προβληματισμό και επιδίωκε να καθορίσει τις αρχές και τις αξίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μέσα από αυτή τη γενική παιδεία αλλά και την πρόοδο των φυσικών επιστημών άρχισε να εφαρμόζει την προοπτική σχεδίαση και τη θεωρία των αναλογιών στην απεικόνιση της πραγματικότητας. Η τάξη και η αρμονία του κόσμου απεικονίζονταν στην επιφάνεια του πίνακα σύμφωνα με τους κανόνες της κεντρικής προοπτικής. Μέσω της προοπτικής και των βραχύνσεων επιτεύχθηκε η απόδοση της τρίτης διάστασης (δηλαδή του βάθους) των αντικειμένων και του χώρου στην επίπεδη επιφάνεια.

Αρχιτεκτονική

Η αναφορά στην ελληνορωμαϊκή αρχιτεκτονική και τους ρυθμούς της, το ενδιαφέρον για τα αρχαιολογικά ευρήματα, η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τη φύση και τον άνθρωπο, οι κατασκευαστικές εξελίξεις και η νέα αντίληψη του χώρου, μέσα από τον ορθολογισμό της προοπτικής, αποτέλεσαν τις βάσεις της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης.

Τα ερείπια των ρωμαϊκών κτιρίων δημιούργησαν στους αρχιτέκτονες μια μεγάλη περιέργεια για το παρελθόν και την επιθυμία να το ξεπεράσουν, πράγμα που συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός έντονου πνεύματος συναγωνισμού. Η χρησιμοποίηση των ρυθμών της ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής ήταν βασικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης. Χρησιμοποιώντας οι αρχιτέκτονες τις

5

Εικ. 5. *Ντονάτο Μπραμάντε (Donato Bramante, 1444-1514), Ναΐσκος του Αγίου Πέτρου στο Μοντόριο (1502), Ρώμη.*

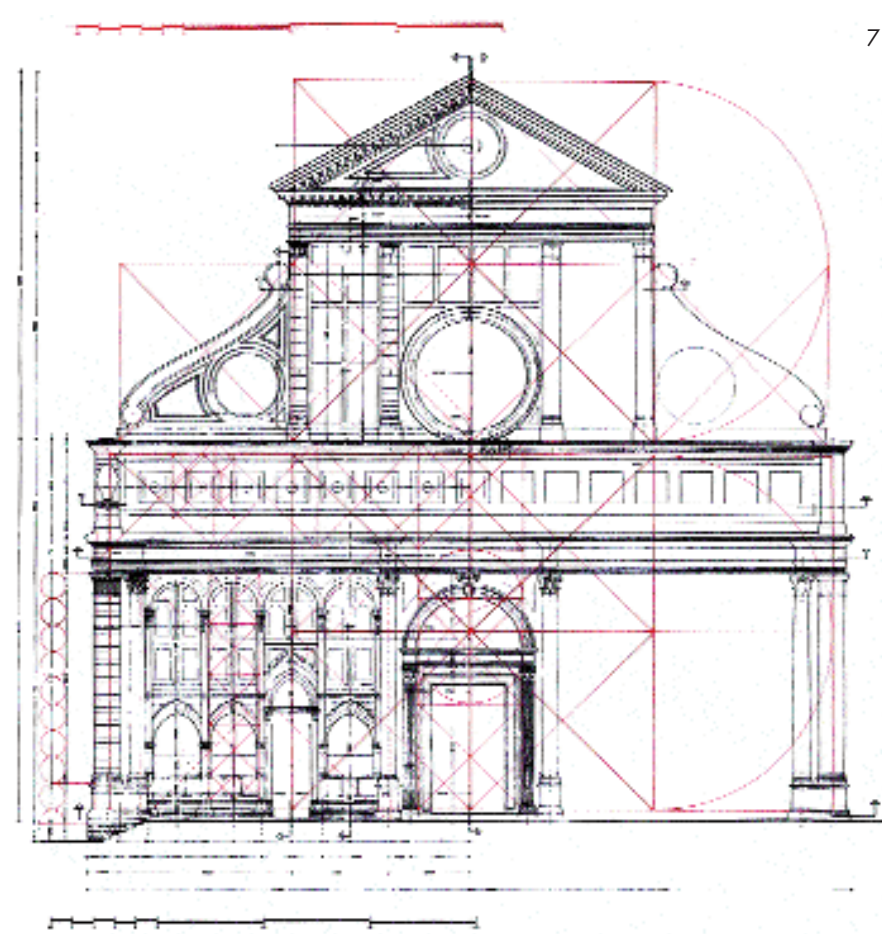
Ο Μπραμάντε ήταν ζωγράφος, πριν γίνει αρχιτέκτονας, και αντιλαμβανόταν την αρχιτεκτονική, όπως και τη ζωγραφική, μέσα από την τρισδιάστατη έννοια του χώρου και την οργάνωση μιας κάτοψης. Στη μικρή εκκλησία του Αγίου Πέτρου στο Μοντόριο, στη Ρώμη, ο Μπραμάντε επαναφέρει την κυκλική μορφή, η οποία είχε χρησιμοποιηθεί πολύ στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, και εγκαινιάζει έτσι ένα νέο τύπο εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Χρησιμοποιώντας τους κανόνες της προοπτικής εντάσσει το κτίριο οπτικά και φυσικά στο κέντρο του χώρου.

6

Εικ. 6. *Αλμπέρτι, Εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλα (1458), Φλωρεντία.*

Εικ. 7. *Αλμπέρτι, Εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλα, γεωμετρικές χαράξεις της πρόσοψης.*

Σχεδιάζοντας την πρόσοψη της Σάντα Μαρία Νοβέλα στη Φλωρεντία ο Αλμπέρτι έπρεπε να σκεπάσει το προϋπάρχον γοτθικό κτίσμα. Όλη η σκέψη του βασίστηκε σε ένα μαθηματικό ορθολογισμό, με αφετηρία το σχήμα του τετραγώνου. Ο Αλμπέρτι σχεδίασε το ύψος του κτιρίου ίσο με το πλάτος του και στη συνέχεια διαίρεσε το κάτω τμήμα της πρόσοψης σε τρία μέρη, ώστε τα δύο τμήματα που πλαισιώνουν το κεντρικό, όπου βρίσκεται η είσοδος, να είναι με τη σειρά τους δύο ίσα τετράγωνα. Το επάνω κεντρικό τμήμα της πρόσοψης έχει ίδιες διαστάσεις με τα δύο τετράγωνα της βάσης. Οι μαθηματικές αναλογίες καθορίζουν όλες τις διαστάσεις της πρόσοψης και πιστοποιούν ότι, "αν αλλάξει κανείς κάτι, τότε θα καταστραφεί όλη η αρμονία" του κτιρίου, όπως έλεγε ο Αλμπέρτι. Χαρακτηριστικό στοιχείο - το οποίο χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια αρκετές φορές σε ανάλογες περιστάσεις - είναι οι δύο έλικες που κοσμούν το επάνω τμήμα της πρόσοψης, δίπλα στο αέτωμα.



7

8

Εικ. 8. *Αντρέα Παλάντιο (Andrea Palladio,1508-1580), Βίλα Ροτόντα (1566), Βιτσέντζα.*

Στη Βενετία τα στοιχεία της Αναγέννησης εμφανίζονται στα μέσα του 16ου αιώνα, την εποχή που στην Κεντρική Ιταλία τα επιτεύγματά της έχουν ήδη οδηγήσει σε νέους προβληματισμούς. Ο Παλάντιο συνδυάζει τις απόψεις των μεγάλων αρχιτεκτόνων της Αναγέννησης και, εμπνεόμενος και αυτός από τα ρωμαϊκά οικοδομήματα, αφοσιώνεται στη θεωρητική οργάνωση της αρχιτεκτονικής. Έτσι, για την ανοικοδόμηση των εκκλησιών και των αναγεννησιακών επαύλεων επιχειρεί να χρησιμοποιήσει ως πρότυπο το ναό της αρχαιότητας και την κατοικία των αρχαίων αντίστοιχα. Η εξοχική κατοικία των πλούσιων ευγενών της Αναγέννησης αποτελούσε χώρο αναψυχής και πνευματικής αναζήτησης, κοινωνικής προβολής και ελέγχου της γεωργικής παραγωγής. Έπρεπε λοιπόν να επιδεικνύει την κοινωνική ισχύ του άρχοντα και την πνευματική του υπεροχή, προβάλλοντας τα ουμανιστικά στοιχεία και τη δύναμη του πλούτου που πηγάζει από την καλλιέργεια της γης. Όσον αφορά τη βίλα Ροτόντα, ο Παλάντιο αντιλαμβάνεται τους εσωτερικούς και τους εξωτερικούς χώρους ως μια ενότητα. Εξετάζοντας την κάτοψη βλέπουμε ότι το πρόπυλο επαναλαμβάνεται στις τέσσερις πλευρές του κτιρίου, ότι το τετράγωνο είναι η βάση του κύβου, που αποτελεί το γενικό σχήμα του κτιρίου, και ότι ο κύκλος στο κέντρο υψώνεται μέχρι να διαμορφώσει το θόλο της σκεπής. Όλα αυτά συντείνουν στην απλότητα και τη συμμετρία ολόκληρου του έργου. Αυτή η αρμονία ανάμεσα στα τμήματα του κτιρίου και στο σύνολο ολοκληρώνεται με την αρμονική ένταξη του κτιρίου στο φυσικό περιβάλλον, αντανακλώντας έτσι τη σημασία που έχει η πνευματική αναζήτηση για την κοινωνία της Αναγέννησης. Η επίδραση των έργων αλλά και του βιβλίου *Τα τέσσερα βιβλία της αρχιτεκτονικής* του Αντρέα Παλάντιο θα συνεχιστεί και μετά το 16ο αιώνα και θα απλωθεί σε όλη την Ευρώπη.

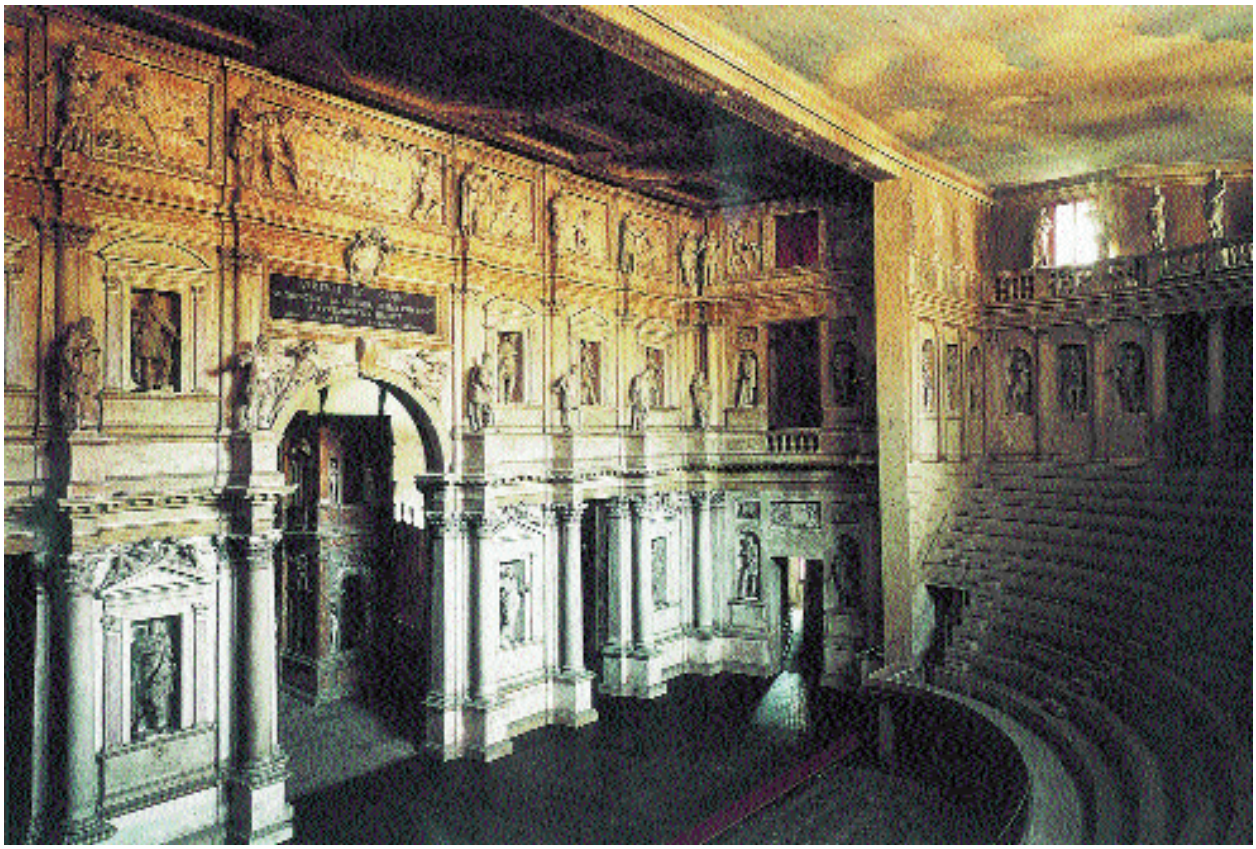
Εικ. 9. *Α. Παλάντιο, Θέατρο Ολίμπικο (1580), Βιτσέντζα, κάτοψη, εσωτερική όψη.*

Ο εσωτερικός σχεδιασμός αυτού του θεάτρου επηρεάστηκε από το ρωμαϊκό θέατρο. Οι κερκίδες ακολουθούν ένα ελλειπτικό σχήμα. Η σκηνή, με τη χρήση της προοπτικής, δίνει την εντύπωση ότι μπροστά μας βρίσκεται ολόκληρη η πόλη. Μια σειρά από κολόνες πλαισιώνει την τελευταία σειρά του διαζώματος, ενώ η οροφή είναι ζωγραφισμένη σαν ένας καταγάλανος ουρανός. Όλα είναι σχεδιασμένα έτσι, ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι είμαστε σε ένα υπαίθριο ρωμαϊκό θέατρο, ενώ η πόλη απλώνεται μπροστά μας μέσα από την υπερτονισμένη προοπτική της σκηνής. Αυτή η "σκηνογραφική" οργάνωση του χώρου δεν παρατηρείται μονάχα στο Θέατρο της Βιτσέντζας, αλλά, πολλές φορές, και στις προσόψεις των κτιρίων του Παλάντιο και αποτελεί κύριο παράγοντα του γενικότερου αρχιτεκτονικού "λεξιλογίου" του.

μαθηματικές αναλογίες που παρατηρούσαν στα μέλη των ρυθμών ήθελαν να αποδείξουν ότι υπάρχει μια αρμονική αναλογία ανάμεσα στο έργο του ανθρώπου και στον κόσμο. Η πιο σημαντική πηγή πληροφοριών για την αρχιτεκτονική της αρχαιότητας ήταν τα *Δέκα βιβλία για την αρχιτεκτονική* του Ρωμαίου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου, ο οποίος τον 1ο αιώνα μ.Χ. κατέγραψε πολύτιμες πληροφορίες για την αρχιτεκτονική της εποχής του. Οι διάφορες πραγματείες περί αρχιτεκτονικής που δημοσιεύτηκαν την εποχή της Αναγέννησης έπαιρναν τη θεωρία του Βιτρούβιου ως βάση ιστορικής αντικειμενικής επαλήθευσης.

Η έμφαση στο κέντρο του αρχιτεκτονικού χώρου, ως βασική αρχή της οργάνωσής του, θεωρήθηκε εργαλείο κατασκευαστικής αλλά και οπτικής ενοποίησης. Την εποχή της Αναγέννησης η σημασία που έχει η έννοια του “κέντρου” συνδυάζεται με έναν κοσμολογικό συμβολισμό και οδηγεί τους αρχιτέκτονες στο να σχεδιάζουν κτίρια στα οποία η έμφαση δίνεται στο κέντρο. Αργότερα, στο Μανιερισμό, αυτή η πρωταρχική έννοια της ενότητας του χώρου θα αρχίσει να αμφισβητείται.

Η ζωγραφική, λόγω της στενής σχέσης της με την αρχιτεκτονική, δε θεωρήθηκε μονάχα ως ένα συμπλήρωμα της εσωτερικής διακόσμησης των κτιρίων, αλλά αποτέλεσε ένα βασικό πεδίο έρευνας της προοπτικής. Πολλές φορές, στις ζωγραφικές παραστάσεις που βρίσκονταν στο εσωτερικό των κτιρίων, οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν διάφορες ουτοπικές προτάσεις και υποθέσεις για νέες επεμβάσεις στην πόλη ή ακόμα πιστές αναπαραστάσεις αρχιτεκτονικών λεπτομερειών.



9

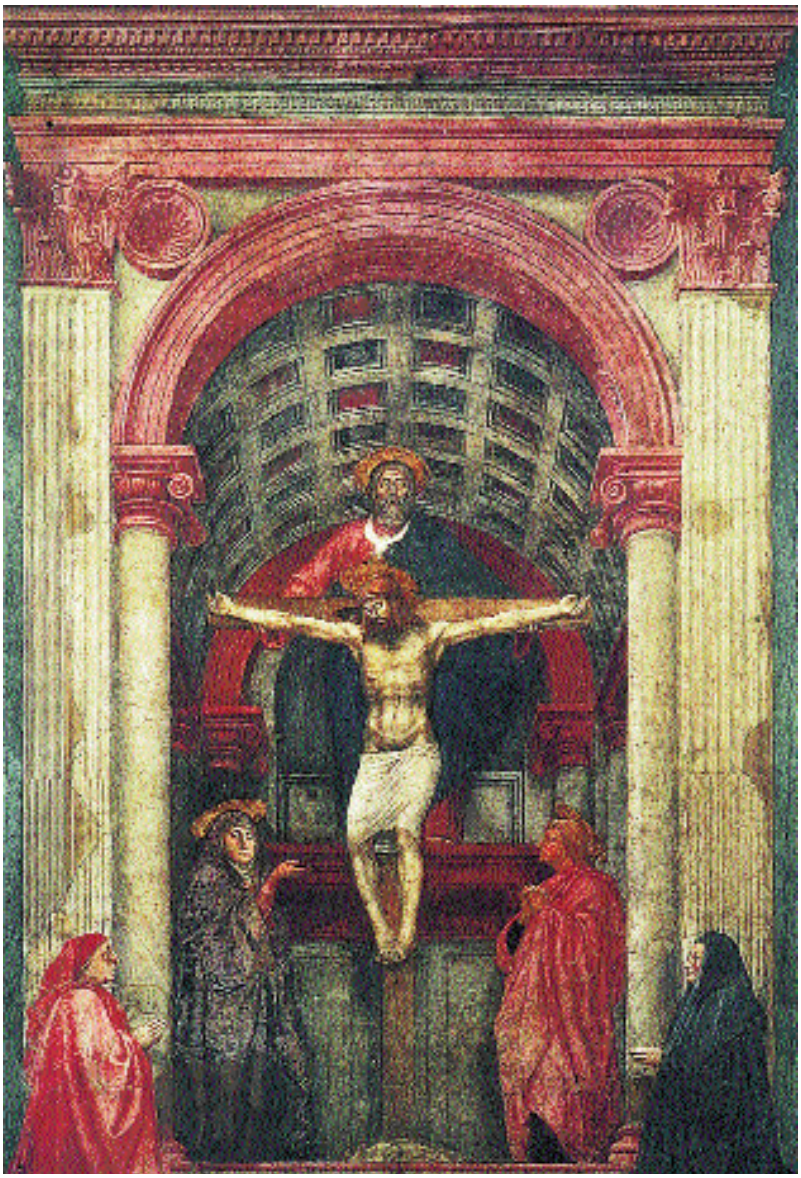
Μεγάλη σημασία δόθηκε και στην ένταξη του κτιρίου στη φύση. Οι κήποι σχεδιάζονταν σύμφωνα με γεωμετρικά σχήματα, ενώ τα παρτέρια υπάκουαν στη γενικότερη επιθυμία για τάξη. Η εναρμόνιση της αρχιτεκτονικής με τη φύση αποδεικνύεται με ιδιαίτερο τρόπο στο σχεδιασμό των εξοχικών επαύλεων των αρχόντων.

Οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης (όπως και οι αρχαίοι Έλληνες) επεξεργάστηκαν με μεγάλη ακρίβεια και χρησιμοποίησαν στις κατασκευές τους το άσπρο μάρμαρο της Καράρας, το κίτρινο και το άσπρο μάρμαρο της Σιένας, το πολύχρωμο μάρμαρο της Γένοβας και τον τραβερτίνο λίθο του Τίβολι.

Ζωγραφική

Ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης απέβαλε τη θεοκρατική αντίληψη του Μεσαίωνα για το ωραίο και την αντικατέστησε με την έννοια του εμπειρικά ωραίου. Ο ζωγραφικός πίνακας, σύμφωνα με τον Αλμπέρτι, γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής παρατηρεί τον κόσμο που κατασκεύασε ο καλλιτέχνης με βάση την προοπτική. Η προοπτική είναι ένας μαθηματικός τρόπος για την ψευδαισθητική απόδοση του βάθους, της τρίτης δηλαδή διάστασης, που λείπει από τη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια. Για να το επιτύχει αυτό, ο ζωγράφος τοποθετεί το "σημείο φυγής" στο κέντρο του πίνακα, επάνω στη γραμμή του ορίζοντα, που αντιστοιχεί στο ύψος των ματιών του θεατή και προς το οποίο συγκλίνουν όλες οι παράλληλες ευθείες. Αυτή ο οργάνωση ενός επιπέδου ονομάζεται κεντρική προοπτική. Έτσι, ένας νέος τρόπος κατανόησης του κόσμου εμφανίζεται και οδηγεί το χέρι και το μυαλό του καλλιτέχνη της Αναγέννησης. Η αναφορά στην ελληνορωμαϊκή τέχνη και μελέτη της φύσης συμβαδίζει με την προοπτική, τη μελέτη του προτύπου και την επιλογή θεμάτων από τη μυθολογία. Ας σημειωθεί ότι οι πληροφορίες που είχαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες για τη ζωγραφική της ρωμαϊκής εποχής προέρχονταν μόνο από φιλολογικές πηγές, μια που μέχρι το τέλος περίπου του 15ου αιώνα δεν είχαν βρεθεί ακόμα δείγματα ζωγραφικών έργων.

10



Εικ. 10. *Τομάζο Μαζάτσιο (Tommaso Masaccio, 1401-1428), "Η Αγία Τριάδα" (1424-1428), νωπογραφία, Φλωρεντία, εκκλησία Σάντα Μαρία Νοβέλα. Προοπτική ανάλυση της σύνθεσης.*

Ο Μαζάτσιο (μαζί με τον Μπρουνελέσκι και το γλύπτη Ντοματέλο) ήταν από τις κυριότερες μορφές της ιταλικής Αναγέννησης, παρ' ότι πέθανε πολύ νέος και άφησε ελάχιστα δείγματα της τέχνης του. Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης του 15ου αιώνα. Ο χώρος εμφανίζεται για πρώτη φορά καθορισμένος από τους αυστηρούς κανόνες της προοπτικής, που τονίζουν το βάθος του πίνακα, ενώ το φως διοχετεύεται από μια προκαθορισμένη πηγή που βρίσκεται μπροστά από το έργο, με αποτέλεσμα την ανάδειξη του ανάγλυφου και της σκιάς των ανθρώπινων όγκων και τη συγκρατημένη έκφραση των συναισθημάτων. Το θρησκευτικό θέμα έχει έρθει στο ανθρώπινο επίπεδο, και ο θεατής νιώθει ότι είναι μάρτυρας του θείου δράματος που εκτυλίσσεται μπροστά του. Χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι η απεικόνιση των δωρητών του πίνακα στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο.

Η ψευδαίσθηση του βάθους που δημιουργείται με τον προοπτικό σχεδιασμό, η ισορροπία της σύνθεσης και η χρήση των αναλογιών οδηγούσαν το ζωγράφο στη μαθηματική οργάνωση της εικόνας, αλλά και στη μελέτη της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος, καθώς το ενέτασσαν στην προσδιορισμένη διάταξη των σχημάτων και των χρωμάτων.

Η καλλιτεχνική αναπαράσταση συνέβαλε στη μετάδοση της γνώσης, και ο καλλιτέχνης, ως διαμεσολαβητής, έπρεπε να διαθέτει βαθιά και ευρεία εξοικείωση με την πραγματικότητα που τον περιέβαλε. Η ζωγραφική έγινε μια διαδικασία με συγκεκριμένα προβλήματα και λύσεις που μπορούσαν να επαληθευτούν. Η τεχνική της ζωγραφικής εξελίχτηκε μαζί με την επιστημονική αναζήτηση και εναρμονίστηκε μαζί της στην ανακάλυψη των νόμων της φύσης και του σύμπαντος. Η ανάμειξη των χρωμάτων με λάδι - θεωρείται ότι ο Ολλανδός ζωγράφος Γιαν Βαν Άυκ (1390-1441) "εφεύρε" την τεχνική της ελαιογραφίας, η οποία μέσω του μαθητή του Πέτρους Κρίστους πέρασε στην Ιταλία - έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να μπορέσουν να επιμεληθούν περισσότερο τη λεπτομέρεια επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, να αυξήσουν την ένταση των χρωμάτων και να αποδώσουν με μεγαλύτερη δύναμη το φως και την ατμόσφαιρα που διαχέονται επάνω στην επιφάνεια του έργου. Οι αρχές της ιταλικής Αναγέννησης εξαπλώθηκαν βόρεια των Άλπεων κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα και επηρεάστηκαν από τα ντόπια χαρακτηριστικά της τέχνης, παράλληλα με τα πρώτα σημάδια του Μανιερισμού.

Εικ. 11. *Πιέρο ντελά Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1420-1492), "Φεντερίγκο ντα Μοντεφέλτρο" (1465 περίπου), 0,47 x 0,33 μ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.*

Από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της φλωρεντινής ζωγραφικής του 15ου αιώνα, ο ντελά Φραντσέσκα συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά του homo universalis. Όταν βρισκόταν υπό την προστασία του δούκα του Ουρμπίνο, Φεντερίγκο ντα Μοντεφέλτρο, ζωγράφισε αυτό τον πίνακα διπλής όψης, που από την άλλη πλευρά απεικόνιζε τη σύζυγο του δούκα. Ο σκληρός ηγεμόνας, αδυσώπητος στην άσκηση της εξουσίας, ήταν ταυτόχρονα μεγάλος προστάτης των τεχνών, διέθετε λεπτό γούστο και είχε συγκεντρώσει στην Αυλή του λογίους,

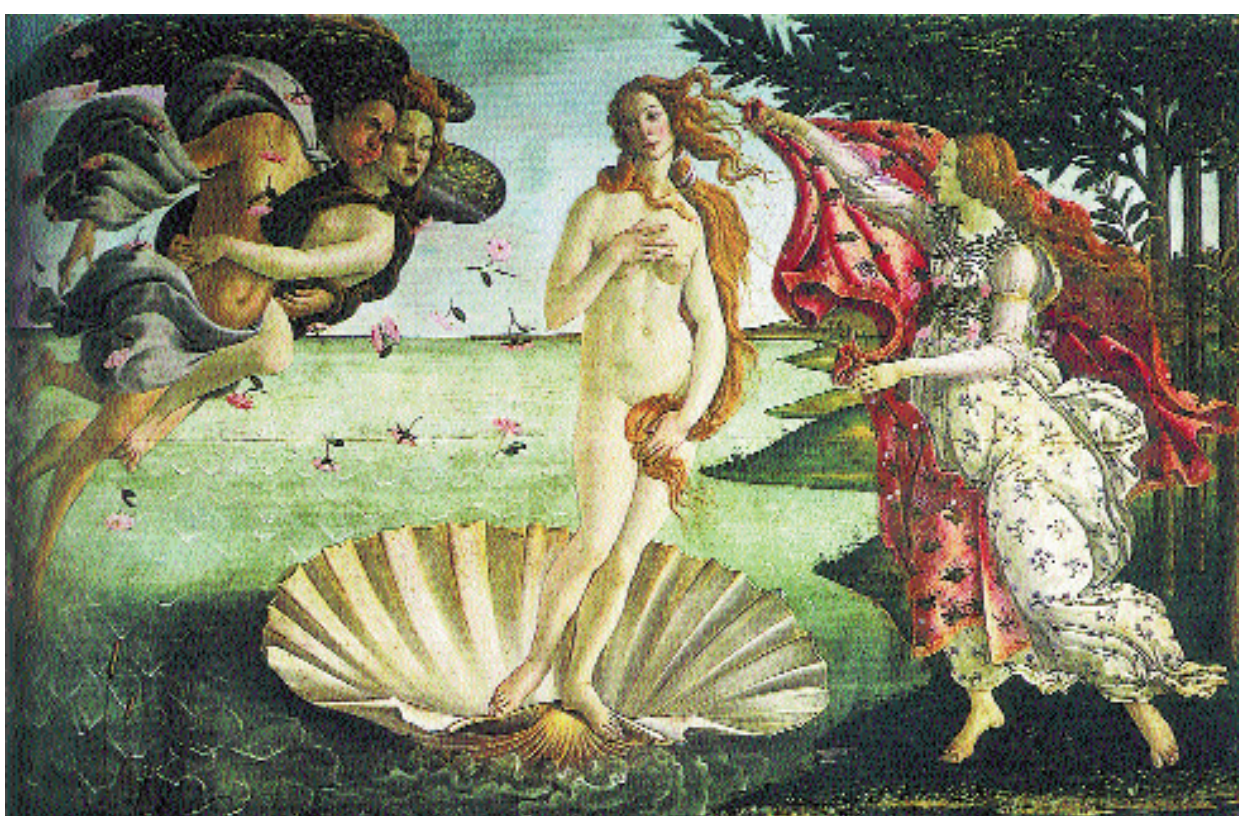
ποιητές, καλλιτέχνες και επιστήμονες. Αυτή την προσωπικότητα κλήθηκε να απαθανατίσει ο ζωγράφος. Κατόρθωσε να απεικονίσει το μεγαλείο και τη δύναμή της, αποδίδοντάς τη σε κατατομή (προφίλ), από την οποία δεν παρέλειψε τη χαρακτηριστικά αλλοιωμένη μύτη από χτύπημα σε κονταρομαχία. Το πρόσωπο προβάλλεται σε ένα τοπίο που εκτείνεται στο βάθος με απόλυτη προοπτική, η οποία δε βασίζεται μόνο στη σύγκλιση των αξόνων και στη διαδοχική σμίκρυνση των σχημάτων, αλλά και στην τονική εξασθένηση του χρώματος, για να αποδοθεί η αίσθηση της απόστασης. Στην Αυλή του δούκα ο ζωγράφος συνέγραψε την πρώτη του πραγματεία περί προοπτικής.

11

Εικ. 12. *Σάντρο Μποτιτσέλι (Sandro Botticelli, 1445-1510), "Η γέννηση της Αφροδίτης" (1484), 1,75 x 2,79 μ., τέμπερα επάνω σε μουσαμά, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.*

Ο Μποτιτσέλι, στα μυθολογικά του θέματα, εργάστηκε για την ανάδειξη της γυναικείας χάρης και την απόδοση των συναισθημάτων. Δίνει έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία και προτιμά τη γραμμή, ενώ τα χρώματα χάνουν την έντασή τους. Στα κυριότερα έργα του, όπως είναι και "Η γέννηση της Αφροδίτης", ο Μποτιτσέλι αποδίδει με χάρη τις ήρεμες κινήσεις και τη λεπτή έκφραση των προσώπων. Το ξέσπασμα της ανοιξιάτικης φύσης συνοδεύει τη γέννηση της θεάς της ομορφιάς. Η Αφροδίτη γεννήθηκε, σύμφωνα με το μύθο, στη θάλασσα και, καθώς την οδηγούσε προς τη στεριά ο άνεμος, μία Ώρα, προστάτιδα της ευημερίας, τη σκέπασε με το μανδύα της φύσης. Ο Μποτιτσέλι, χρησιμοποιώντας διάφανα χρώματα, καλύπτει τα σημεία φυγής της προοπτικής, μεγαλώνοντας έτσι την ατμοσφαιρική ένταση του πίνακα.

12



13

Εικ. 13. *Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1452-1519), "Η Παναγία, η Αγία Άννα, το θείο βρέφος και ο Ιωάννης ο Βαπτιστής", (πιθανόν τέλος του 15ου αιώνα), 1,41 x 1,04 μ., προσχέδιο, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.*

Το έργο αυτό αποτελεί μια σπουδή για τον ομώνυμο πίνακα που βρίσκεται στο Λούβρο. Η Αγία Άννα απεικονίζεται σχεδόν συνομήλικη με την κόρη της, ενώ η Παναγία κοιτά προς τον Ιησού, ο οποίος ευλογεί τον Ιωάννη. Το χέρι της Αγίας Άννας δείχνει τον ουρανό, για να δηλώσει τη θεία υπόσταση του βρέφους, ενώ η παρουσία του Ιωάννη προαναγγέλλει οτι ο ερχομός του θείου βρέφους στη γη θα σώσει το ανθρώπινο γένος. Τα αινιγματικά χαμόγελα και η ανάγλυφη παρουσίαση των σωμάτων είναι χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Λεονάρντο ντα Βίντσι.

14

Εικ. 14. *Λεονάρντο ντα Βίντσι, "Η Παναγία, η Αγία Άννα και το θείο βρέφος" (1510), 1,68 x 1,12 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Μέσα από τη ζωγραφική ο Λεονάρντο ντα Βίντσι παρουσιάζει έναν κόσμο ιδεατό, φανταστικό, ξεπερνώντας την απλή μίμηση της φύσης. Όμως αυτό κρύβει ένα θαυμασμό και μια συνεχή μελέτη και παρατήρηση κάθε φυσικής λεπτομέρειας, καθώς ο ζωγράφος διακατέχεται από μια έκσταση μπροστά στο μεγαλείο του κόσμου. Είναι γνωστή η τεχνική που χρησιμοποιούσε ο ντα Βίντσι, το "σφουμάτο", για να απομακρύνει τη σκληρότητα από τις μορφές των έργων του. Χρησιμοποιούσε για τα περιγράμματα απαλά χρώματα και, καθώς τα άφηνε ακαθόριστα, ενεργοποιούσε τη φαντασία του θεατή. Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, μηχανικός και συγγραφέας, μαθήτευσε στο εργαστήριο του Βερόκιο στη Φλωρεντία. Ακούραστος ερευνητής και παρατηρητής της φύσης, μελέτησε βοτανική, ιατρική, γεωφυσική, ανατομία, μαθηματικά. Αντιμετώπιζε κάθε πρόβλημα παράγοντας συνεχώς νέες ιδέες. Εκτός από τα ζωγραφικά του έργα, που μελετήθηκαν με προσοχή από τις επόμενες γενιές των καλλιτεχνών, σημαντικές είναι οι σπουδές και τα σκίτσα του όπου αποτύπωνε τις επιστημονικές του αναζητήσεις, τις ανατομικές μελέτες του ανθρώπινου σώματος και τις παρατηρήσεις του για την αρχιτεκτονική, αλλά και για οχυρωματικά έργα, για έργα υδραυλικής και μηχανικής, για το φωτισμό, για την προοπτική και το χρώμα, για το πέταγμα των πουλιών. Όλα επιβεβαιώνουν, παράλληλα με τη συνεχή καλλιτεχνική του δημιουργία, τις πολύπλευρες προσπάθειές του για την κατανόηση του κόσμου και της φύσης.

Εικ. 15. *Λεονάρντο ντα Βίντσι, "Μελέτη μυολογίας", πενάκι σε χαρτί.*

Οι χειρόγραφες σημειώσεις και τα σκίτσα του ντα Βίντσι πιστοποιούν την έντονη παρατηρητικότητά του, την αμεσότητα των προβληματισμών του και την ανήσυχη δημιουργική του προσωπικότητα. Είναι γνωστό ότι ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, για να κρατήσει μυστικές τις ιδέες του, έγραφε ανάποδα, και τα χειρόγραφά του διαβάζονται μόνο με τη βοήθεια του καθρέφτη.

15

Εικ. 16. *Μιχαήλ Άγγελος(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), "Η Δελφική Σίβυλλα", λεπτομέρεια από την οροφή της Καπέλα Σιστίνα (1508-1512), νωπογραφία, Βατικανό.*

Το έργο που δημιούργησε ο Μιχαήλ Άγγελος στην οροφή της Καπέλα Σιστίνα (που είχε πάρει το όνομά της από τον Πάπα Σίστο Δ΄) ολοκληρώθηκε σε τέσσερα χρόνια. Τριακόσιες σαράντα τρεις ανθρώπινες μορφές αποτελούν το μεγαλειώδες αυτό έργο, στο οποίο απεικονίζονται τα οράματα, η οδύνη, οι ελπίδες, οι προσδοκίες όλης της ανθρωπότητας. Φιλοτεχνήθηκαν δέκα βασικές σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, από τη Γένεση μέχρι και τον Κατακλυσμό. Οι σκηνές αυτές οργανώνονται σε ορθογώνια τμήματα πλαισιωμένα από ζωγραφιστές παραστάδες, μπροστά από τις οποίες βρίσκονται, γυμνοί, νέοι άνδρες πλαισιωμένοι από Προφήτες και Σίβυλλες. Οι εννέα Σίβυλλες, που προφήτευαν το μέλλον στην ελληνική μυθολογία, απεικονίζονται μαζί με τους Προφήτες ως προάγγελοι της έλευσης του Χριστού, συνδέοντας την κλασική αρχαιότητα με το Χριστιανισμό. Παρ' ότι οι Σίβυλλες σπάνια απεικονίζονταν μεμονωμένες, ο Μιχαήλ Άγγελος το αποτολμά, δίνοντάς τους υπερφυσικές διαστάσεις και μνημειακότητα, που χαρακτηρίζουν άλλωστε και όλο το έργο του, αποκαλύπτοντας τον τιτάνειο τρόπο, όπως φαίνεται εδώ, με τον οποίο ο καλλιτέχνης αποδίδει τις ανθρώπινες μορφές (terribilita). Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν γλύπτης, ζωγράφος, αρχιτέκτονας και ποιητής. Από νεαρή ηλικία παρουσίασε μια ιδιαίτερη έφεση στις τέχνες, ενώ παράλληλα με την καλλιτεχνική του εκπαίδευση ήρθε σε επαφή με το περιεχόμενο των νεοπλατωνικών θεωριών στην Αυλή του Λορέντσο των Μεδίκων. Αντιλαμβανόταν την τέχνη ως μια εσωτερική δύναμη, η οποία πηγάζει από την ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος. Στη Φλωρεντία, καθώς μελετούσε την κλασική τέχνη, αλλά και εκείνη του Ντονατέλο, του Τζιότο και του Μαζάτσιο, αποκτούσε σταδιακά μια εντυπωσιακή τεχνική, συνοδευόμενη από μεγάλη γνώση της ανατομίας και μια πλούσια συνθετική ικανότητα. Όταν το 1496 πήγε στη Ρώμη, είχε ήδη αποκτήσει τη φήμη ενός από τους καλύτερους καλλιτέχνες της εποχής του. Στη διαμάχη του με το Λεονάρντο ντα Βίντσι υπερασπιζόταν τα πρωτεία της γλυπτικής έναντι της ζωγραφικής, την έμπνευση που βασίζεται σε μια πνευματική αναζήτηση και όχι στη μίμηση της φύσης. Έτσι, στη ζωγραφική του επιδίωξε να φανερώσει το κάλλος της δύναμης και όχι την απεικόνιση των φυσικών λεπτομερειών. Επηρεασμένος από τις νεοπλατωνικές θεωρίες, προσπάθησε να συνδυάσει την κλασική αρχαιότητα με τη χριστιανική πνευματικότητα. Από τη Φλωρεντία έως τους πνευματικούς κύκλους της Ρώμης εδραίωσε το ουμανιστικό ιδανικό για τον ελεύθερο άνθρωπο, δημιουργό της ίδιας του της τύχης.

16

"Θέλω τον ζωγράφο να έχει σπουδάσει τις ελεύθερες τέχνες όσο μπορεί καλύτερα, μα πάνω απ' όλα τον θέλω να γνωρίζει πολύ καλά γεωμετρία. Συμφωνώ με τον ξακουστό αρχαίο ζωγράφο Πάμφιλο, που δίδασκε ζωγραφική στους νέους και συνήθιζε να λέει πως κανένας δεν μπορούσε να γίνει καλός ζωγράφος χωρίς να ξέρει γεωμετρία. Οι αρχές που αναπτύξαμε και που αποτελούν τα θεμέλια μιάς ολοκληρωμένης ζωγραφικής παιδείας μπορεί να κατανοηθούν εύκολα από έναν γεωμέτρη· αντίθετα, όσοι είναι ανίδεοι στη γεωμετρία δεν μπορούν, κατά τη γνώμη μου, να καταλάβουν ούτε τις στοιχειώδεις γνώσεις ούτε οποιεσδήποτε άλλες αρχές της ζωγραφικής.

Πιστεύω λοιπόν πως ο ζωγράφος οφείλει να μελετήσει τη γεωμετρία.

Ας δούμε τώρα ένα άλλο θέμα. Η πιο ευχάριστη συντροφιά για τους ζωγράφους θα έπρεπε να είναι οι ποιητές και οι ρήτορες· γιατί έχουν πολλά κοινά ενδιαφέροντα με τον ζωγράφο. Οι μορφωμένοι άνδρες διαθέτουν γνώσεις που είναι εξαιρετικά χρήσιμες όταν προετοιμάζουμε μια σύνθεση· γιατί η έμπνευση μιας ιστορίας είναι η μεγαλύτερη αρετή της.

Η επινόηση, η σύλληψη του θέματος, έχει τόση δύναμη, που ακόμα και η έκφρασή της, χωρίς ζωγραφική απεικόνιση, δίνει μεγάλη ευχαρίστηση".

Απόσπασμα από το 3ο βιβλίο *Περί ζωγραφικής* του Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι,

Μ.Λαμπράκη-Πλάκα *Περί ζωγραφικής*, σελ. 140, Αθήνα 1994.

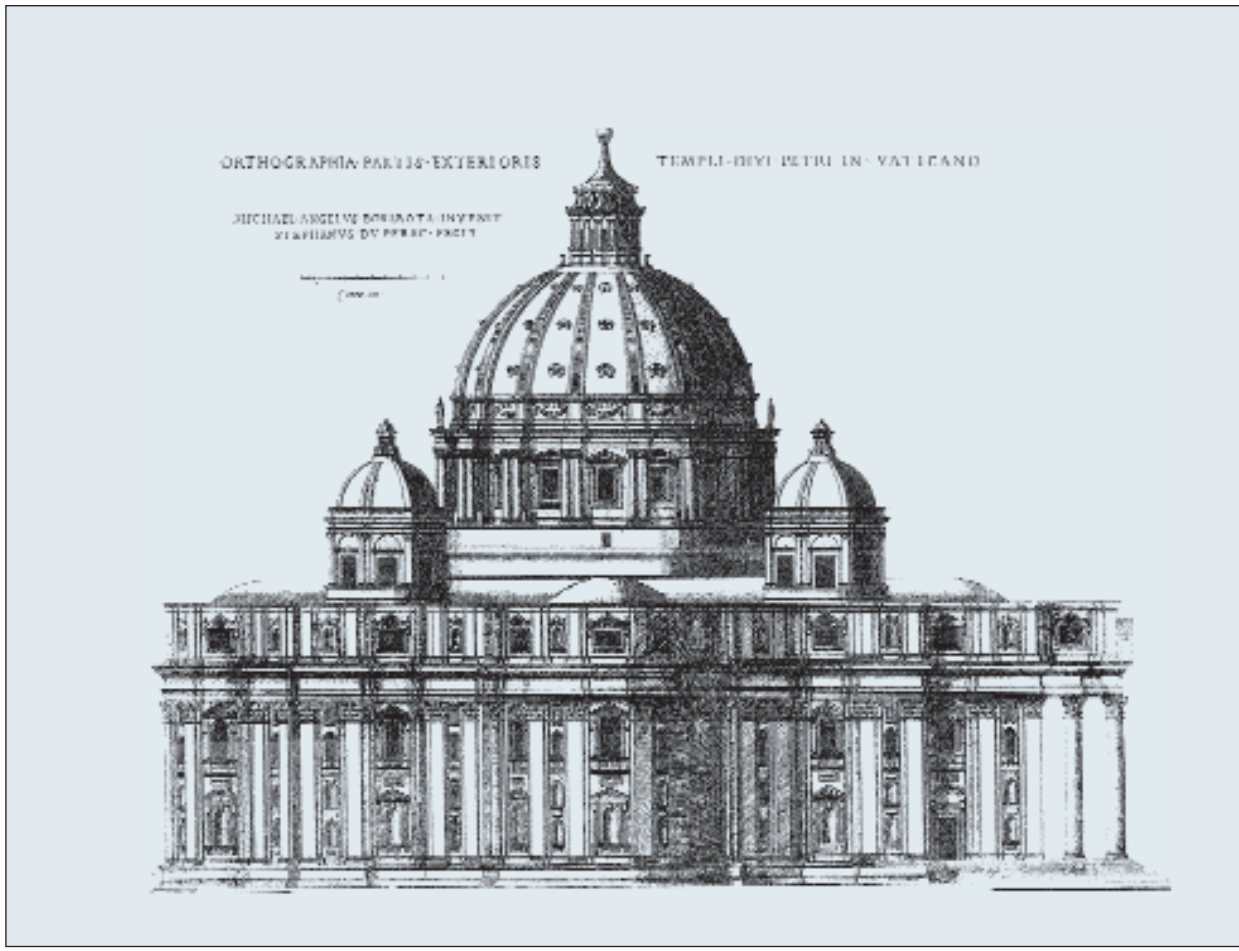
Εικ. 17. *Μιχαήλ Άγγελος, Σχέδιο για το εξωτερικό της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, κατά τον Ε. Ντυπεράκ (E. DupØrac).*

Ο μεγάλος καθεδρικός ναός του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη αποτέλεσε αντικείμενο πολλών αρχιτεκτονικών προτάσεων την περίοδο της Αναγέννησης. Οι σπουδαιότεροι αρχιτέκτονες της εποχής, όπως ο Μπραμάντε, ο Ραφαήλ και άλλοι, ασχολήθηκαν με τη μελέτη του. Το 1547 ο Μιχαήλ Άγγελος ορίστηκε αρχιτέκτονας της εκκλησίας. Πρότεινε για τη νέα βασιλική μια περίκεντρη κάτοψη, όπως είχε κάνει και ο Μπραμάντε. Ωστόσο, το πιο δυναμικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί ο τρούλος, για την κατασκευή του οποίου ο Μιχαήλ Άγγελος εμπνεύστηκε από τον τρούλο του Μπρουνελέσκι. Η στεφάνη στη βάση του τρούλου, με τα ζεύγη των κιόνων, δίνει στο σύνολο την εντύπωση ότι μπορεί να κινηθεί μέσα στο χώρο. Τα νεύρα συγκλίνουν προς την κορυφή, όπου συγκρατιούνται από ένα φανό, από όπου διεισδύει το φως στο εσωτερικό του ναού. Οι μεγάλες διαστάσεις, η μεγαλόπρεπη αρχιτεκτονική μορφή, αλλά και η τέλεια σφαιρικότητα του τρούλου στο εσωτερικό δίνουν την εντύπωση ενός ανθρώπινου έργου που κατασκευάστηκε για να "κλείσει μέσα του" τις ψυχές και το πνεύμα των χριστιανών όλης της οικουμένης.

Εικ. 18. *Τιτσιάνο (Tiziano, 1490-1576), "Βακχικό" (1518-1519), 1,75 x1,93 μ., Μαδρίτη, Πράδο.*

Ο Τιτσιάνο είναι ο Βενετός καλλιτέχνης που μαζί με τους Λεονάρντο ντα Βίντσι, Ραφαήλ και Μιχαήλ Άγγελο έφερε τις αναζητήσεις της Αναγέννησης στο υψηλότερό τους σημείο. Με αφάνταστη δεξιοτεχνία στο πλάσιμο του χρώματος, ο Τιτσιάνο ζωγράφισε μυθολογικά θέματα που αποπνέουν αισθητική απόλαυση. Το ζεστό φως, τα έντονα χρώματα, η κίνηση των μορφών, η νέα και πιο ελεύθερη οργάνωση του χώρου χαρακτηρίζουν τη βενετσιάνικη ζωγραφική και την αντιδιαστέλλουν από τη φλωρεντινή.

17


ORTHOGRAPHIA PARTIS EXTERIORIS
TEMPLI DIVI PETRI IN VATICANO

18

Εικ. 19. *Γιαν Βαν Άυκ (Jan van Eyck, 1390-1441), "Ο γάμος Αρνολφίνι" (1434), Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.*

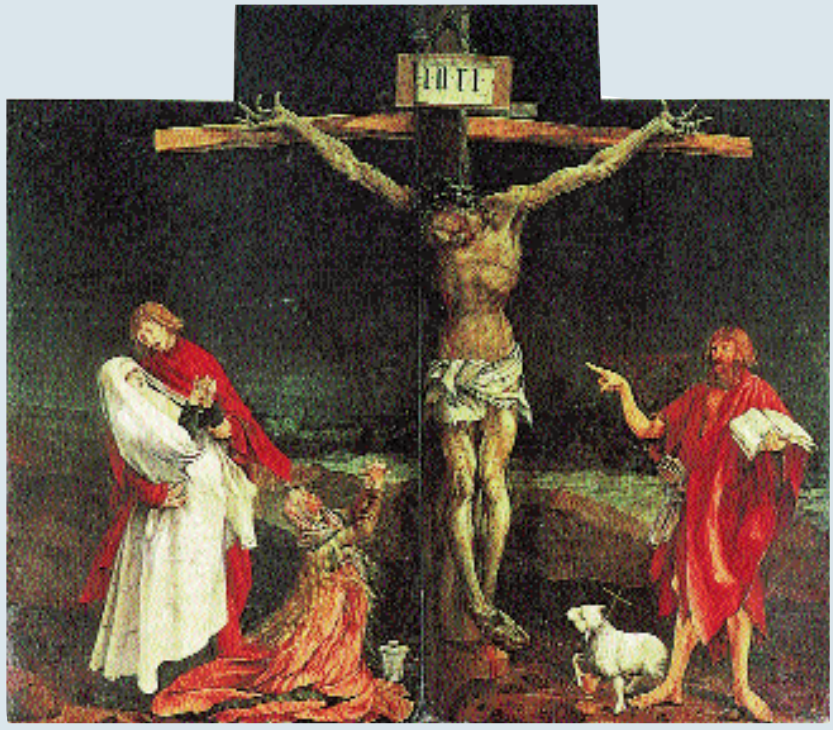
Από τα πιο γνωστά έργα του Βαν Άυκ, απεικονίζει τη γαμήλια τελετή του πλούσιου εμπόρου Αρνολφίνι. Ο γάμος τελείται μέσα σε ένα δωμάτιο γεμάτο με αντικείμενα συμβολικού περιεχομένου για τη συζυγική πίστη. Άξιος παρατήρησης είναι ο καθρέφτης πίσω από το ζεύγος, που καθρεφτίζει και δύο άλλους άντρες οι οποίοι βρίσκονται έξω από τον πίνακα, από την πλευρά του θεατή. Ο ένας είναι ο ίδιος ο Βαν Άυκ, ζωγράφος αλλά και μάρτυρας του μυστηρίου που τελείται στο δωμάτιο. Με την τεχνική της ελαιογραφίας ο ζωγράφος είχε τη δυνατότητα να αποδώσει με απαράμιλλη ακρίβεια τις λεπτομέρειες των αντικειμένων, το στραφτάλισμα του φωτός επάνω στον πολυέλαιο, την υφή των υφασμάτων, το τριχωτό σκυλάκι, το πλάγιο φως που μπαίνει από το παράθυρο και χρωματίζει όλη την ατμόσφαιρα. Απέδωσε έτσι την πραγματικότητα του χώρου μέσα από τις αντανακλάσεις του φωτός επάνω στις επιφάνειες και τη λεπτομερή απεικόνιση των αντικειμένων, χωρίς να χρησιμοποιήσει την προοπτική.

Εικ. 20. *Άλμπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Durer, 1471-1528), "Μελαγχολία Ι" (1514), χαλκογραφία, 0,24 x 0,17 μ., Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.*

Από τους μεγαλύτερους δημιουργούς όλων των εποχών, ο Ντύρερ, βασικός εκπρόσωπος της Αναγέννησης, έβαλε τα θεμέλια για την εξάπλωσή της στη Βόρεια Ευρώπη. Αξιοποίησε τις δυνατότητες που του παρείχε η τεχνική της χαρακτικής, η οποία αυτή την περίοδο συμβάδιζε με την άνθηση της τυπογραφίας και επέτρεπε να διαδίδονται τα έργα με μεγαλύτερη ευκολία και σε πολλά αντίτυπα. Εξαιρετικός χαράκτης, απέδωσε με ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες το θέμα του έργου του "Μελαγχολία", ένα από τα βασικά θέματα του αναγεννησιακού φλωρεντινού νεοπλατωνισμού. Τα όργανα των τεχνών και των επιστημών βρίσκονται ατάκτως πεταμένα γύρω από την ακίνητη γυναικεία φτερωτή μορφή της Μελαγχολίας. Ακουμπισμένο στο συστραμμένο σώμα, το χέρι στηρίζει το κεφάλι, χαρακτηριστική στάση του μελαγχολικού ανθρώπου. Είναι η προσωποποίηση της γνώσης, η οποία, αν δε συνοδεύεται από θεϊκή έμπνευση, δε δρα. Ο Πλάτωνας πίστευε για τον ποιητή ότι γράφει σε κατάσταση ενθουσιασμού, καθοδηγούμενος από τη θεία έμπνευση, κατειλημμένος από θεϊκή μανία. Η Αναγέννηση ήθελε το δημιουργό, και κυρίως τον καλλιτέχνη, γεννημένο κάτω από τον αστερισμό του Κρόνου, μελαγχολικό, με μια μελαγχολία κάτω από την επιρροή της οποίας μπορούσε να κυλήσει στην τρέλα ή να αναδειχθεί σε μεγαλοφυΐα. Όπως ο Μιχαήλ Άγγελος, έτσι και ο Ντύρερ αντιλαμβάνεται τον καλλιτέχνη (και τον εαυτό του) ως ον ιδιοφυές, που προσπαθεί να δώσει, μέσα από την ύλη, μορφή στο πνεύμα. Το φτερωτό αυτό πνεύμα της Μελαγχολίας είναι το σύμβολο της θεϊκής έμπνευσης, που μπορεί όμως να καταβληθεί από το εύθραυστο της ανθρώπινης φύσης.

Εικ. 21. *Ιερώνυμος Μπος (Hieronymus Bosch,1450-1516), "Ο εμπαιγμός του Χριστού" (1502), ελαιογραφία, 0,80 x 1,04 μ., Πανεπιστήμιο Πρίνστον, Μουσείο Τέχνης.*

Το έργο του καλλιτέχνη βρίσκεται μακριά από τον Ουμανισμό της Αναγέννησης. Είναι κοντά στο δαιμονικό στοιχείο των δοξασιών και των μύθων του Μεσαίωνα, που φαίνεται ότι εξακολουθούσαν να υπάρχουν στη σκέψη των ανθρώπων. Εκφραστής της κρίσης που περνά η θρησκευτική πίστη κατά την περίοδο της μετάβασης από το Μεσαίωνα στις νέες αρχές της Αναγέννησης, ζωγραφίζει το Χριστό ανάμεσα σε άσχημα πρόσωπα, μορφές δαιμονικές, μάσκες των πιο ταπεινών ενστίκτων, σε ένα χώρο κλειστοφοβικό, χωρίς διέξοδο. Το εγκλωβισμένο πρόσωπο του Χριστού ανάμεσά τους μοιάζει να δηλώνει το μάταιο της θυσίας του για τον άνθρωπο, που αρνείται να δει πέρα από τα προσωπικά του μίση και πάθη.



Εικ. 22. *Ματίας Γκρύνεβαλντ (Matthias Grunewald, 1480-1528), "Η Σταύρωση" (1512 περίπου), πολύπτυχο του Ίζεναϊμ (Isenheim), κεντρικό φύλλο, λάδι, 1,69 x 3,07 μ., Κολμάρ, Μουσείο Αντερλίντεν.*

Πρόκειται για μία από τις πιο σημαντικές αποδόσεις του θέματος στην Ιστορία της Τέχνης. Ο Γκρύνεβαλντ βρίσκεται στο άλλο άκρο της ζωγραφικής του Ντύρερ. Δε φαίνεται να τον απασχολούν τα θέματα της Αναγέννησης, αντίθετα χειρίζεται τα θέματά του με έμφαση στο χρώμα και με μια εσωστρέφεια που έχει τις ρίζες της στο Μεσαίωνα. Η σκηνή δεν παρουσιάζεται με την αυτοσυγκράτηση της κλασικής Αναγέννησης αλλά με ένταση και πάθος. Στο σώμα του Χριστού δεν υπάρχει σημείο που να μην έχει πληγές, ένταση και πόνο, το μεγαλύτερο πόνο που μπορεί να νιώσει άνθρωπος. Ο σταυρός, πρόχειρα στημένος με χοντροκομμένα ξύλα, οι θεατρικές κινήσεις και η έκφραση αγωνίας των παρευρισκομένων, αλλά και η παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου με τον αμνό, σύμβολο της θυσίας του Χριστού, όλα συντείνουν στην απόδοση του υπέρτατου δράματος. Το πληγωμένο σώμα του Χριστού ίσως αποδόθηκε έτσι, για να παρηγορήσει τους αρρώστους στο μοναστηριακό νοσοκομείο του Αγίου Αντωνίου στο Ίζεναϊμ (Isenheim) - για το οποίο προοριζόταν - αφου εκείνος είχε υποφέρει περισσότερο από αυτούς.

23

24

25

Γλυπτική

Ο Ντονατέλο (Donatello,1386-1466), εκπρόσω - πος του κλασικού Ανθρωπισμού στη Φλωρεντία, α- πό τους σημαντικότερους γλύπτες της εποχής του, χωρίς να αποβλέπει στη μίμηση των κλασικών έρ- γων επιχείρησε την ελεύθερη αναφορά στη γλυπτι- κή της κλασικής αρχαιότητας. Επηρεασμένος από τον Μπρουνελέσκι, χρησιμοποίησε την προοπτική στην οργάνωση των επιτοίχιων γλυπτών του, προσ- δίδοντας έτσι στα έργα του πλαστικότητα και ισορ- ροπία. Απέδωσε στα πρόσωπα που αναπαρίστανε μια δραματικότητα, κυρίως σ' αυτά που βρίσκονταν στο πρώτο επίπεδο.

26

Εικ. 23. *Ντονατέλο (Donatello, 1386-1466), "Γκαταμελάτα" (1446-1450), Πάντοβα.*

Το 1443 ο Ντονατέλο προσκλήθηκε στην Πάντοβα για να κατασκευάσει το άγαλμα του στρατηγού Γκαταμελάτα. Ο Ντονατέλο εμπνεύστηκε από το άγαλμα του Μάρκου Αυρηλίου (που βρισκόταν στο Καπιτώλιο στη Ρώμη) και μετέφερε στο έργο του πολλά κλασικά στοιχεία. Το πρότυπο του έφιππου ήρωα θα χρησιμοποιηθεί στο εξής πολλές φορές στην τέχνη. Ο όγκος του αγάλματος, όπως στέκεται στο προαύλιο της εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου, είναι σταθερός και ισορροπημένος και το πρόσωπο του Γκαταμελάτα είναι ήρεμο και συγκρατημένο. Ο αναβάτης εμφανίζεται μικρότερος σε αναλογία από το άλογο και από αυτό συνάγεται ότι ο ήρωας επιβάλλεται με τις ψυχικές και τις ηθικές αρετές του και όχι με τη σωματική του δύναμη. Η σταθερότητα του αγάλματος ενισχύεται από την ισορρόπηση του ενός ποδιού του αλόγου επάνω σε μια μικρή σφαίρα.

Εικ. 24. *Αντρέα ντελ Βερόκιο (Andrea del Verrocchio), "Μπαρτολομέο Κολεόνι" (1479-1488), μπρούντζος, Βενετία.*

Λίγα μόλις χρόνια αργότερα από το έργο του Ντονατέλο ο Βερόκιο χρησιμοποιεί το ίδιο πρότυπο, αλλά δίνει στο έργο του μεγαλύτερη κινητικότητα, δύναμη και έκφραση. Τονίζει τη ζωτικότητα του αλόγου, αλλά και την υπεροχή του αναβάτη, καθώς διαγράφονται από τη μια οι μύες του ζώου και από την άλλη η κυριαρχία πάνω σ' αυτό του Βενετού αξιωματούχου.

Εικ. 25. *Μιχαήλ Άγγελος, "Δαβίδ" (1501-1504), μάρμαρο, ύψος με τη βάση 4,34 μ., Φλωρεντία, Παλάτσο ντε λα Σινιορία.*

Σ' αυτό το έργο ο καλλιτέχνης αναβιώνει τη στάση χιαστί ή κοντραπόστο της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Οι μάζες του σώματος οργανώνονται έτσι, ώστε να είναι αντίθετες μεταξύ τους, αλλά συγχρόνως και να ισορροπούν δημιουργώντας την αίσθηση της κίνησης. Η ανάπτυξη του έργου ακολουθεί τον κατακόρυφο άξονα από το κεφάλι προς το ένα πόδι που στηρίζει το σώμα. Από τον άξονα αποκλίνει το άλλο πόδι και το διπλωμένο προς τα επάνω χέρι, ενώ την αίσθηση της δύναμης συμπληρώνει η κίνηση του κεφαλιού και ο σφιγμένος προς τα μέσα καρπός. Όλη η δυναμική του σώματος συγκρατείται από τα μέλη, ενώ η έκφραση του προσώπου φανερώνει την πνευματική συγκέντρωση πριν από τη βίαιη κίνηση. Ο καλλιτέχνης εδώ αποδίδει τη μορφή του Δαβίδ (ενόσω αυτός είναι έτοιμος να καταφέρει στο Γολιάθ τη χαριστι - κή βολή) με υπερφυσικές διαστάσεις, επιβεβαιώνοντας και ενισχύοντας για άλλη μια φορά την ανθρώπινη δύναμη.

Εικ. 26. *Μιχαήλ Άγγελος, "Θνήσκων δούλος" (1513 περίπου), μάρμαρο, ύψος 2,29 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Η δύναμη των μυών, η κίνηση του σώματος, η έκφραση του προσώπου δε στοχεύουν στην απόδοση της ομορφιάς, αλλά στην προσπάθεια να εκφραστεί η αίσθηση της απελευθέρωσης από τα δεσμά που αιχμαλωτίζουν την ψυχή στην "επίγεια φυλακή". Το σώμα του δούλου περιελίσσεται γύρω από έναν ιδεατό κατακόρυφο άξονα.

Μανιερισμός

Ήδη από το 1525 διαφαίνεται στα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου και του Ραφαήλ μια τάση κριτικής προς τις αυστηρές μορφές της Αναγέννησης. Ο όρος "Μανιερισμός" προέρχεται από τη λέξη "μανιέρα", που σημαίνει δεξιοτεχνία. Με τον όρο αυτό ο ιστορικός Βαζάρι χαρακτήριζε εγκωμιαστικά στο βιβλίο του *Οι ζωές των πιο σημαντικών Ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών,* που εκδόθηκε το 1550, το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου. Οι αποκλίσεις από τις παραδεκτές έως τότε αναλογίες των ρυθμών και η εισαγωγή νέων στοιχείων οδήγησαν στην άρνηση της αντικειμενικότητας και του αυστηρού ορθολογισμού. Η ποικιλία της φύσης, το υπερβολικό, το αποσπασματικό χρησιμοποιήθηκαν ως εναλλακτικές λύσεις για να ξεφύγουν οι καλλιτέχνες από την αυστηρή γεωμετρική τελειότητα και τους κανόνες που πηγάζουν από τη μίμηση των ελληνο-ρωμαϊκών ρυθμών. Αυτά τα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού συνδέονται τόσο με την κρίση που εμφανίστηκε στην κοινωνική και την πολιτική ζωή της εποχής (λεηλασία της Ρώμης από τους Ισπανούς, 1524) όσο και με την αβεβαιότητα των νέων καλλιτεχνών που έπρεπε, για να επιβληθούν, είτε να μιμηθούν είτε να ξεπεράσουν τους μεγάλους δημιουργούς που είχαν προηγηθεί. Αντίθετα με την αυστηρότητα του κλασικού ύφους της Αναγέννησης, ο Μανιερισμός ήταν πρόθυμος να επιτρέψει νέες ερμηνείες της αρχαιότητας, σύμφωνα με νέους τρόπους ανάλυσής της και καινούριους πειραματισμούς.

Εικ. 27. *Μιχαήλ Άγγελος, Η είσοδος στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη (1524-1557), Φλωρεντία.*

Στον προθάλαμο της Βιβλιοθήκης οι γιγαντιαίοι κίονες είναι ενσωματωμένοι στο πάχος του τοίχου, "πατούν" επάνω σε μικρά φουρούσια και ενισχύουν με το μέγεθός τους την αντίθεση ανάμεσα στο ύψος του χώρου αυτού και στο μήκος της αίθουσας της Βιβλιοθήκης. Οι αντιθέσεις των χρωμάτων (λευκό και γκρι) και η μεγάλη σκάλα προκαλούν ένταση στον επισκέπτη, που βρίσκεται σε ένα χώρο γεμάτο από κίονες οι οποίοι αναιρούν την έννοια της σταθερότητας. Το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου αποτέλεσε την τελευταία δραματική πράξη της τέχνης της Αναγέννησης. Στο συνολικό του έργο (ζωγραφική, αρχιτεκτονική, γλυπτική) εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα ανεξαρτησίας από τους κανόνες της κλασικής τέχνης.

Η αναζήτηση του ανορθόδοξου και του ασυνήθιστου, καθώς και η δίψα για ψυχική ένταση και ταραχή στη θέα των έργων τέχνης άρχισαν να επικρατούν στους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς προς το τέλος του 16ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης δεν αισθανόταν πια δέσμιος του μοντέλου του και, καθώς απομακρυνόταν από την αρμονία της Αναγέννησης, άρχισε να απελευθερώνεται από τη δέσμευση του πρωτοτύπου.

Εικ. 28. *Παρμιτζιανίνο (Francesco Mazzola, ο επονομαζόμενος Parmigianino, 1503-1540), "Η Παναγία με το μακρύ λαιμό" (1535), λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.*

Στο έργο αυτό φαίνεται να συνυπάρχουν όλα τα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού. Η μορφή της Παναγίας, με το μακρύ λαιμό, το μικρό κεφάλι και το κομψό χέρι με τα εκλεπτυσμένα δάχτυλα, συγκεντρώνει όλη τη χάρη και την κομψότητα του μανιεριστικού γούστου. Ένα πλήθος Αγγέλων συνωστίζεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, και είναι γεμάτοι γλυκύτητα. Ο χώρος όπου διαδραματίζεται η σκηνή είναι ασαφής. Δεξιά το τοπίο ανοίγει απροσδιόριστο. Μια μακριά σειρά από κίονες χωρίς κιονόκρανα κάνει ακόμα πιο διφορούμενη τη σκηνή, στην οποία βρίσκεται ένας προφήτης με ειλητάριο*. Το μέγεθός του δε μας βοηθάει να προσδιορίσουμε την απόστασή του από τις μορφές που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο. Το έργο του Παρμιτζιανίνο είναι από τα τυπικά μανιεριστικά δείγματα των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα.

Εικ. 29. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, "Η Ανάσταση" (1610 περίπου), 2,75 x 1,27 μ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο.*

Ο Έλληνας ζωγράφος, μοναδική περίπτωση στο χώρο της ζωγραφικής, παρουσίασε πολλά μανιεριστικά στοιχεία στο έργο του. Η επιμήκυνση των μορφών και η συμπύκνωσή τους

28

29

στα όρια του πίνακα επιτείνονται από το στενόμακρο σχήμα του έργου. Η επιμηκυσμένη μορφή του Χριστού μοιάζει σαν φλόγα που ανεβαίνει στον ουρανό. Μανιεριστική είναι και η μορφή στα πόδια του Χριστού, που με την έντονη προοπτική της σχεδόν "τρυπάει" προς τα έξω την επιφάνεια του πίνακα. Όλες όμως οι μορφές, άυλες σχεδόν, μοιάζουν να αιωρούνται σε έναν ακαθόριστο χώρο. Το έργο αποπνέει πνευματικότητα και μια αίσθηση ονειρική.

Εικ. 30. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco, 1541-1614), "Η ταφή του κόμη Οργκάθ" (1586), Τολέδο, ναός του Σάντο Τομέ.*

Το θέμα αναφέρεται στην παράδοση για ένα θαύμα του 14ου αιώνα, σύμφωνα με την οποία ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Άγιος Στέφανος εμφανίστηκαν για να δοξάσουν τον κόμη Οργκάθ, ευεργέτη της εποχής, κατά την ώρα της ταφής του. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο τμήματα, καθώς η σειρά των ευγενών που εικονογραφούνται με μορφές συγχρόνων του Γκρέκο χωρίζει τον επίγειο από τον ουράνιο κόσμο. Στο κάτω μέρος, το γήινο, στο οποίο οι Άγιοι μπλέκονται με τους ανθρώπους, η ζωγραφική του καλλιτέχνη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αναγεννησιακή παράδοση. Στο επάνω μέρος, το ουράνιο, κυριαρχεί το μανιεριστικό στοιχείο, καθώς οι μορφές αποδίδονται επιμηκυσμένες, με έντονες προοπτικές βραχύνσεις, έντονες περιελίξεις σωμάτων, πυκνές ως προς τη σύνθεση. Ανάμεσα στους ευγενείς (στο αριστερό μέρος του πίνακα) ο άνδρας που κοιτά το θεατή θεωρείται ότι έχει τη μορφή του Γκρέκο, ενώ το μικρό παιδί στο πρώτο επίπεδο ταυτίζεται με το γιο του. Ο Γκρέκο συνδύασε μοναδικά τη βυζαντινή παράδοση με τη δυτική τέχνη, με αποτέλεσμα το έργο του να παρουσιάζει μεγάλη εσωτερικότητα και εκφραστικότητα και γι' αυτό κατέχει μοναδική θέση στην Ιστορία της Τέχνης.

30

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΡΑΦΑΗΛ

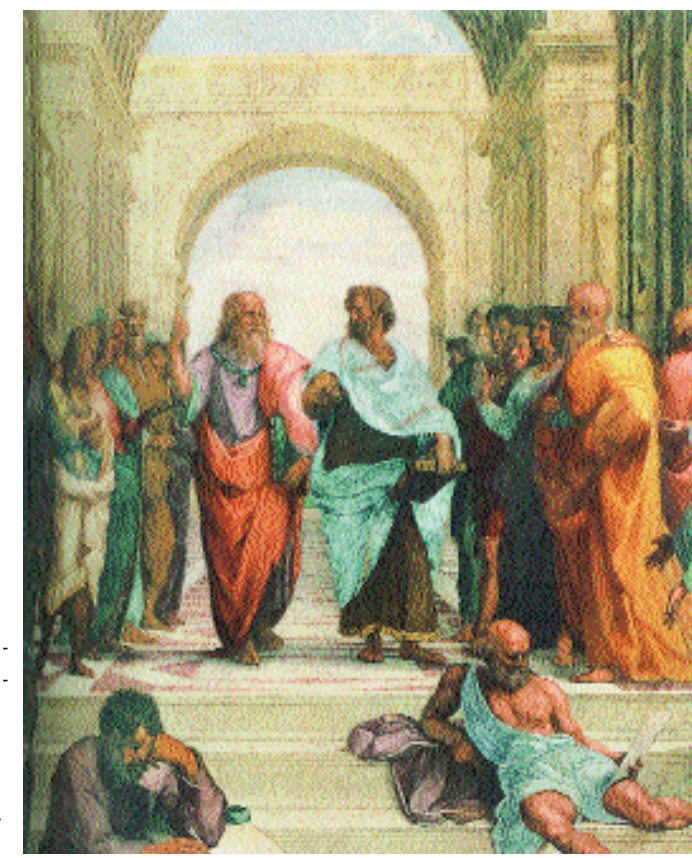
Εικ. 31. *Ραφαήλ, "Η Παναγία Σιστίνα" (1512), Δρέσδη, Πινακοθήκη.*
Σ' αυτό το έργο, που φιλοτεχνήθηκε στη Ρώμη πιθανόν το 1512 (όπως και στα άλλα θρησκευτικά έργα του Ραφαήλ), κυριαρχεί η ανθρώπινη ζωτικότητα, η πρεμία της έκφρασης, μια διάχυτη αίσθηση βαθιάς ενότητας, στοιχεία τα οποία απομακρύνουν κάθε αμφιβολία για την αγιότητα του θέματος. 'Ομως η Παναγία και το θείο βρέφος, καθώς ανυψώνονται στους ουρανούς μέσα από τα σύννεφα, παραμένουν θριαμβικά ανθρώπινοι. Στις πολλαπλές εκδοχές της Παναγίας με το βρέφος ο Ραφαήλ κατόρθωσε να συνδυάσει το υπερφυσικό στοιχείο του θέματος με μια βαθύτατη ανθρώπινη πρεμία και γλυκύτητα στην έκφραση, μεταφέροντας στο θεατή το εσωτερικό μεγαλείο των μορφών.

Ο Ραφαήλ Σάντσιο (Raffaello Sanzio, 1483-1520) γεννήθηκε στο Ουρμπίνο το 1483. Ο πατέρας του ήταν ζωγράφος στην Αυλή του δούκα του Ουρμπίνο και πιθανόν να μετέδωσε στο γιο του τα πρώτα καλλιτεχνικά ερεθίσματα. Όταν το 1504 ο Ραφαήλ εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία και ήρθε σε επαφή με την τέχνη του Λεονάρντο ντα Βίντσι και του Μιχαήλ Αγγέλου, είχε ήδη γνωρίσει τα έργα του Πιέρο ντε λα Φραντζέσκα και είχε μαθητεύσει κοντά σε μεγάλους ζωγράφους. Η φήμη του εξαπλώθηκε γρήγορα και το 1508, ύστερα από πρόσκληση του Πάπα Ιουλίου του Β΄, πήγε στη Ρώμη, όπου ξεκίνησε τη λαμπρή σταδιοδρομία του με τις τοιχογραφίες των παπικών διαμερισμάτων στο Βατικανό. Το 1514, μετά το θάνατο του Μπραμάντε, ανέλαβε ως αρχιτέκτονας την ανοικοδόμηση του ναού του Αγίου Πέτρου. Το ταλέντο του φανερώθηκε σε αρχιτεκτονικά έργα, σε ζωγραφικούς πίνακες και τοιχογραφίες, αλλά και σε θεωρητικά δοκίμια στα οποία διατύπωνε τους προβληματισμούς του. Όταν πέθανε, ενταφιάστηκε στο Πάνθεον της Ρώμης, ενώ είχε θεωρηθεί, όταν ακόμα ήταν εν ζωή, ως το πρότυπο του καλλιτέχνη που κατάφερε με εκπληκτικό τρόπο να συνδυάσει την κλασική εξιδανίκευση της μορφής με την απόδοση της θρησκευτικότητας.

Ο Ραφαήλ εκπροσωπεί, μαζί με το Λεονάρντο ντα Βίντσι και το Μιχαήλ Άγγελο, την ήρεμη ισορροπία της αναγεννησιακής ζωγραφικής. Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να μελετά τα έργα των μεγάλων δασκάλων και όχι να παρατηρεί απευθείας τη φύση. Μέσα από αυτή τη μελέτη οι διαφορές εξομαλύνονται. Η πυραμιδοειδής σύνθεση του θέματος με βάση την προοπτική, η γλυκύτητα και η συγκρότηση των μορφών στα πρώτα πλάνα, οι ισορροπημένες εναλλαγές του φωτός και της σκιάς χαρακτηρίζουν τα έργα του.

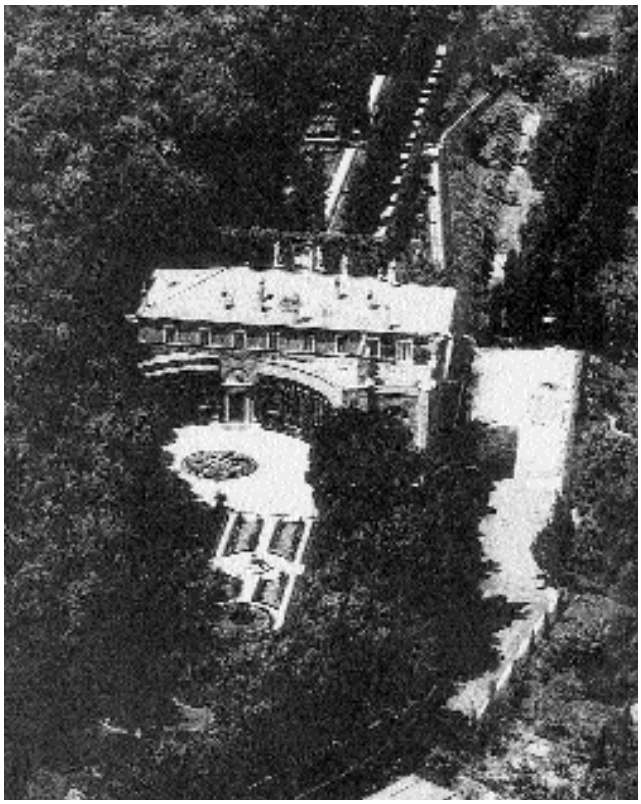
Όταν οι καλλιτέχνες το 18ο αιώνα αναζήτησαν σταθερές αξίες για να εκφράσουν την ομορφιά, τη συμμετρία και την αρμονία, στράφηκαν στο έργο του Ραφαήλ. Ωστόσο η στείρα επανάληψη αυτών των χαρακτηριστικών οδήγησε στον ακαδημαϊσμό του 19ου αιώνα.

Εικ. 32. *Ραφαήλ, "Η Σχολή των Αθηνών" (1509-1510), τοιχογραφία, μήκος 7,70 μ., Βατικανό.*
Στο έργο αυτό απεικονίζεται η ισορροπία ανάμεσα στην κλασική σοφία και την αποκάλυψη της χριστιανοσύνης. Η μεγαλοπρεπέστατη αρχιτεκτονική σύνθεση, όπου δεσπόζει η προοπτική κατά μήκος του κεντρικού άξονα, αντανακλά την κυριαρχία της ανθρώπινης λογικής. Ο χώρος όπου ισορροπούν όλες οι ανθρώπινες αρετές οργανώνεται σύμφωνα με το σχήμα του σταυρού, αλλά είναι περιορισμένος από τα πλάγια τοιχώματα και από τη θολωτή οροφή. Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς τονίζει τις ανθρώπινες μορφές, οι οποίες παρουσιάζονται αρκετά μεγάλες σε σχέση με το χώρο στον οποίο βρίσκονται. Όλη η σύνθεση χωρίζεται σε ομάδες ατόμων: στο κέντρο, μπροστά στον ουρανό που βρίσκεται πίσω τους και κάτω από ένα τόξο, ο Πλάτωνας (με τη μορφή του Λεονάρντο ντα Βίντσι) και ο Αριστοτέλης συνομιλούν ως ίσοι, χωρίς να προβάλλεται η υπεροχή του ενός από τους δύο. Ο Πλάτωνας κρατά στο ένα χέρι ένα αντίτυπο του *Τιμαίου*, ενώ με το άλλο χέρι δείχνει τον ουρανό, σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη ο οποίος κρατά ένα αντίτυπο των *Ηθικών* και δείχνει τη γη. Τονίζεται έτσι η συνύπαρξη του πλατωνικού και του αριστοτελικού στοιχείου, της μεταφυσικής και της πραγματιστικής προσέγγισης το κόσμου. Οι υπόλοιπες φιγούρες σχηματίζουν γύρω από τους δασκάλους μια έλλειψη, ενώ μερικοί από αυτούς απεικονίζονται με τα χαρακτηριστικά των συγχρόνων του Ραφαήλ. Κάτω αριστερά ο Πυθαγόρας, ο Επίκουρος, ο Παρμενίδης και στο πρώτο επίπεδο ο Ηράκλειτος με τα χαρακτηριστικά του Μιχαήλ Αγγέλου. Επάνω αριστερά ο Σωκράτης, ο Ξενοφώντας, ο Αισχύλος και ο Αλκιβιάδης. Κάτω δεξιά απεικονίζεται ο Ευκλείδης με τα χαρακτηριστικά του Μπραμάντε, καθώς χαράσσει γεωμετρικές μορφές σε μια πινακίδα, ο Πτολεμαίος και ο ίδιος ο Ραφαήλ που είναι ο άνθρωπος ο οποίος κοιτά το θεατή.

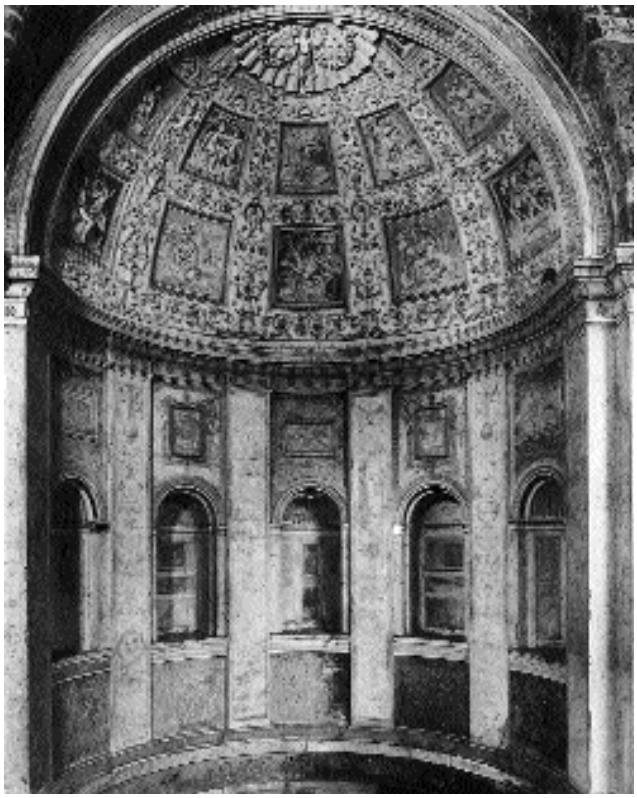


Εικ. 33. *Ραφαήλ, "Η Σχολή των Αθηνών", λεπτομέρεια.*

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ



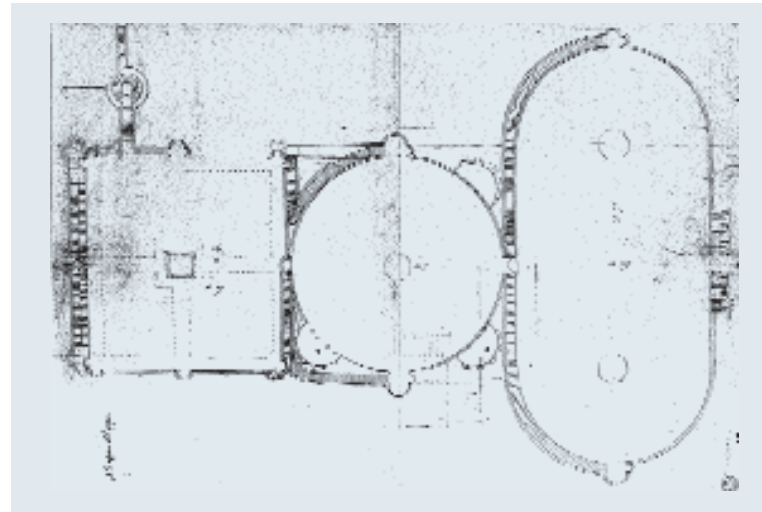
Εικ. 34. *Ραφαήλ, Βίλα Μαντάμα, Ρώμη.*
Άρχισε να κατασκευάζεται σύμφωνα με σχέδιο του Ραφαήλ το 1518, για τον καρδινάλιο Τζούλιο των Μεδίκων, στην πλαγιά ενός λόφου κοντά στη Ρώμη. Το αρχικό σχέδιο προέβλεπε να κατασκευαστεί δίπλα από τον εξώστη ένα ανοικτό θέατρο όμοιο με ελληνικό. Τελικά, η έπαυλη κατασκευάστηκε σύμφωνα με τα σχέδια του Σαγκάλο του Νεότερου με πιο απλό σχήμα. Η ημικυκλική πρόσοψη του κτιρίου χαρακτηρίζεται από τις ορθογώνιες κόγχες, οι οποίες διαχωρίζονται μεταξύ τους από κίονες που υποβαστάζουν επιστύλια με διακοσμημένες ζωφόρους. Η έπαυλη ανταποκρίνεται στην αρμονία του χώρου της Αναγέννησης. Όλοι όσοι συμμετείχαν στην κατασκευή αυτού του κτιρίου (αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, διακοσμητές) πίστευαν ότι η αρχιτεκτονική δεν περιορίζεται μόνο στο να δώσει μορφή στο κτίριο, αλλά επεκτείνεται στην οργάνωση των κήπων και στα στοιχεία του διάκοσμου.



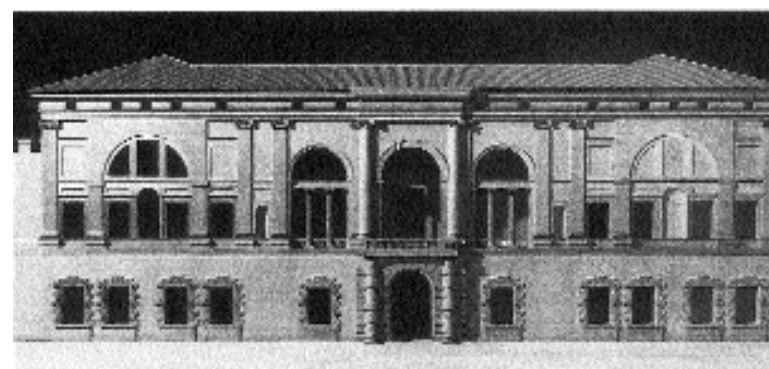
Εικ. 35. *Ραφαήλ, Εσωτερίκο της Βίλας Μαντάμα.*
Στο εσωτερικό κυριαρχεί η έμπνευση από τα ρωμαϊκά λουτρά και από άλλα έργα του Ραφαήλ, πιο συγκεκριμένα από τους εξώστες που αυτός κατασκεύασε στο Βατικανό. Υπάρχει μια συνεχής σειρά από αίθουσες με τοξωτές οροφές και κόγχες τοποθετημένες γύρω από μια κυκλική αυλή και διακοσμημένες με ζωγραφιές του Τζούλιο Ρομάνο.

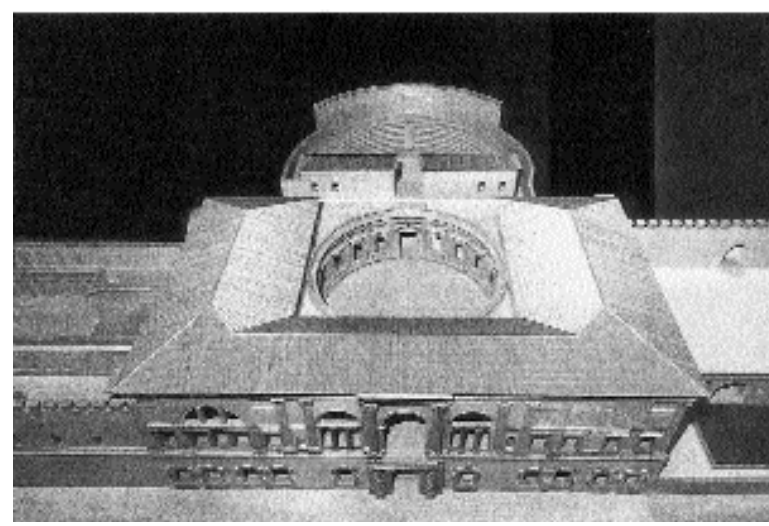
Εικ. 36. *Ραφαήλ, Σχέδιο για τους κήπους της βίλας Μαντάμα, μελάνι, 5,31 x 3,95 μ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.*

Είναι το μοναδικό σχέδιο του Ραφαήλ για τους κήπους της έπαυλης. Το σχέδιο παρουσιάζει τρεις ταράτσες, μία τετράγωνη, μία κυκλική και μία ελλειψοειδή, κατά μήκος ενός άξονα, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους αλλά και με την έπαυλη.



Εικ. 37. *Μακέτα της βίλας.*





ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Ψευτοϊσόδομο σύστημα: Σύστημα τοιχοποιίας, οι στρώσεις του οποίου δεν είναι όλες ισοϋψείς, αλλά παρεμβάλλονται και άλλες χαμηλότερες στρώσεις.

Ειλητάριο: Μακρόστενη λωρίδα περγαμηνής, στις δύο όψεις της οποίας γραφόταν η Θεία Λειτουργία.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Συνδυάστε κύκλους και τετράγωνα, για να σχεδιάσετε κατόψεις κτιρίων της Αναγέννησης.
2. Αναφέρετε τις βασικές διαφορές της μεσαιωνικής και της αναγεννησιακής ζωγραφικής.
3. Ποια σχέση είχε η ουμανιστική σκέψη με την ανάπτυξη των τεχνών;
4. Ποια ήταν η σημασία της προοπτικής για τη ζωγραφική της Αναγέννησης;
5. Συγκρίνετε τους ανδριάντες των έφιππων ηρώων "Γκαταμελάτα" του Ντονατέλο και "Κολεόνι" του Βερόκιο.
6. Συλλέξτε πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Γκρέκο και παρουσιάστε την εργασία σας στην τάξη.

11

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

Ρέμπραντ (Rembrandt, 1606-1669), 'Νυχτερινή περίπολος", ή "Ο λόχος του λοχαγού Φ. Κοχ" (1642), λάδι σε μουσαμά, λεπτομέρεια.

11. Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

Ο όρος "Μπαρόκ" προέρχεται πιθανόν από την ισπανική λέξη "barroco", που σημαίνει "ακανόνιστο μαργαριτάρι". Αναφέρεται στην καλλιτεχνική και την πνευματική δημιουργία (λογοτεχνία, μουσική, εικαστικές τέχνες) η οποία εμφανίζεται την περίοδο μετά την Αναγέννηση και έως την εποχή του Διαφωτισμού, δηλαδή από το 1600 έως το 1717 περίπου. Ο όρος "Μπαρόκ" αποδόθηκε, αρχικά, με αρνητική σημασία στα έργα του 17ου αιώνα στα οποία ο καλλιτέχνης δεν τηρούσε τους κανόνες των αναλογιών, αλλά αντίθετα ακολουθούσε μια εκφραστική ελευθερία. Αργότερα χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει την τέχνη της συγκεκριμένης αυτής εποχής με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.

Κατά την περίοδο την οποία εξετάζουμε ο καθολικός κόσμος της Δύσης χωρίστηκε στα δύο: Μεταρρύθμιση και Αντιμεταρρύθμιση είναι οι δύο όροι που χρησιμοποιούνται για να ορίσουν την επανάσταση των διαμαρτυρομένων κατά της Καθολικής Εκκλησίας και την αντίδραση των καθολικών αντίστοιχα.

Κατά το 17ο αιώνα η παπική Ρώμη ήταν η κοιτίδα του Μπαρόκ, το οποίο στη συνέχεια εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη μέχρι και τη Λατινική Αμερική με τη βοήθεια διάφορων θρησκευτικών ταγμάτων, και κυρίως του τάγματος των Ιησουιτών.

"Η φιλοσοφία πώς ήταν τον καιρό του Μπαρόκ; Σφραγίστηκε κι αυτή από τη σκληρή διαμάχη μεταξύ αντιφατικών τρόπων σκέψης. Όπως είπα κιόλας, μερικοί φιλόσοφοι θεωρούσαν πως η ζωή είχε σχέση με την ψυχή και με το πνεύμα, πως η ίδια η φύση της ύπαρξης ήταν πνευματική και όχι υλική. Την άποψη αυτή την ονομάζουμε ιδεαλισμό, την αντίθετη, υλισμό. Ο υλισμός ερμηνεύει όλα τα φαινόμενα με βάση συγκεκριμένα μεγέθη. Το 17ο αιώνα είχε κι αυτός πολλούς οπαδούς... Ο ιδεαλισμός κι ο υλισμός διαπερνούν ολόκληρη την ιστορία της φιλοσοφίας. Σπάνια, όμως, συμπίπτουν τόσο πολύ χρονικά, όπως συνέβη την εποχή του Μπαρόκ. Ο υλισμός ενισχύθηκε σημαντικά από την ανάπτυξη των φυσικών επιστημών. Ο Νεύτων είχε ήδη υποστηρίξει ότι οι νόμοι που ρυθμίζουν τις κινήσεις των σωμάτων ισχύουν σ' όλο το Σύμπαν, πέρα για πέρα, τόσο στη γη όσο και στο Διάστημα. 'Ολα υπακούν, λοιπόν, στους ίδιους νόμους - στην ίδια Μηχανική. Μπορούμε, επομένως, να περιγράψουμε κάθε μεταβολή που συμβαίνει στη φύση με ακρίβεια μαθηματική. Ο Νεύτων έβαλε έτσι και το τελευταίο λιθαράκι σ' αυτό που αποκαλούμε σήμερα "μηχανιστική αντίληψη του κόσμου".

Γκάαρντερ Γ. (Jostein Gaarder), *Ο κόσμος της Σοφίας,* 1991, σελ. 278-279

Στα κράτη όπου κυριάρχησε ο Καθολικισμός η Εκκλησία απέκτησε δύναμη και συνδέθηκε με την πολιτική εξουσία. Η Καθολική Εκκλησία θεώρησε ότι η τέχνη μπορούσε να γίνει μέσο προώθησης των επιδιώξεών της και συνεπώς έπρεπε να είναι κατανοητή από όλο τον κόσμο. Ο 17ος αιώνας ήταν η εποχή των μεγάλων νεωτερισμών. Ο Καρτέσιος, ο Γαλιλαίος, ο Χομπς, ο Σπινόζα, ο Λάιμπνιτς ήταν μερικές από τις πιο σημαντικές φυσιογνωμίες της εποχής. Για όλους αυτούς η φιλοσοφία και τα μαθηματικά έπρεπε να συμβαδίζουν, και έτσι ο φυσικός κόσμος άρχισε να ερευνάται ταυτόχρονα από πολλές επιστήμες για διαφορετικούς σκοπούς.

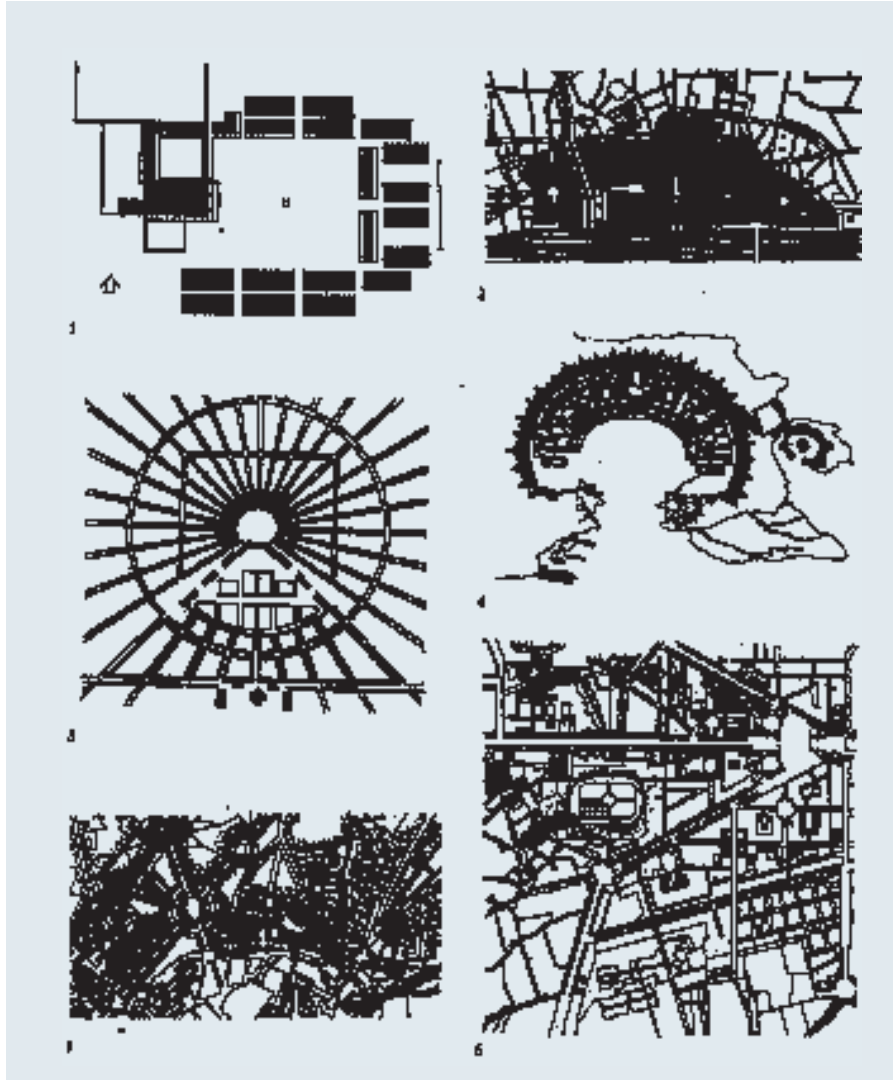
Οι μεγάλες πόλεις της Ευρώπης αυξήθηκαν σε αριθμό και μεγάλωσαν, οι εμπορικές συναλλαγές πλήθυναν και παρουσιάστηκε μεγάλη πνευματική και οικονομική κινητικότητα.

Βασικές έννοιες και κυριότερα χαρακτηριστικά της τέχνης του Μπαρόκ

Είδαμε ότι η αναγεννησιακή θεώρηση της τέχνης - σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι αναπαράσταση και μίμηση της πραγματικότητας που ακολουθεί τους αυστηρούς κανόνες των αναλογιών και των αρμονικών σχέσεων - είχε εγκαταλειφθεί από την εποχή του Μανιερισμού. Κατά την περίοδο του Μπαρόκ η επαφή με τη φύση είχε ως στόχο την έξαρση των συναισθημάτων του θεατή. Τώρα η τέχνη μιμείται τη φύση, αλλά δεν έχει ως στόχο να παρουσιάσει στο θεατή το αντικείμενο, τον κόσμο, αλλά να τον εντυπωσιάσει, να τον συγκινήσει, να τον πείσει. Ο καλλιτέχνης, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του, μπορεί να οδηγηθεί στην απελευθέρωση από τα επιβεβλημένα όρια που έθετε η Αναγέννηση και στην πεποίθηση ότι κάτι μη πραγματικό μπορεί να γίνει πραγματικότητα. Η τέχνη θεωρήθηκε ως μια ανθρώπινη δημιουργία που μπορούσε να αποτελέσει το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στη γη και τον ουρανό, ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδεατό,χάρη στην καλλιτεχνική ικανότητα του ανθρώπου.

Στα έργα της περιόδου αυτής ο χώρος γίνεται πολύπλοκος, οι μορφές παρουσιάζουν κινητικότητα και ροή, και γενικά αυτό που επιδιώκεται είναι η σύνθεση αντίθετων στοιχείων, όπως το κοίλο και το κυρτό ή το φωτεινό και το σκοτεινό. Τα χρώματα είναι έντονα, ενώ τα παιχνίδια της σκιάς και του φωτός αποκτούν μεγάλη σημασία. Η σύνθεση της μορφής καθορίζεται από την κίνηση και την έκφραση και όχι από τις αναλογίες. Το βλέμμα του θεατή, για να αντιληφθεί το έργο, υποχρεώνεται να παλινδρομεί από το πρώτο επίπεδο στο βάθος του τρισδιάστατου χώρου και να "καθυστερεί" στη θέαση των πολύπλοκων λεπτομερειών του έργου.

Κυρίαρχο στοιχείο της τέχνης του Μπαρόκ είναι η έξαρση των συναισθημάτων, η επιβλητικότητα και η υπερβολή. Το ύστερο Μπαρόκ μπλέκεται χρονικά με το Ροκοκό, με το οποίο έχει πολλά κοινά στοιχεία.



Εικ. 1. *Σχεδιαγράμματα πόλεων: 1) Αργεντινή, πλατεία Αγίου Καρόλου, μέσα 17ου αιώνα, 2) πρόταση για την ανάπλαση του Λονδίνου μετά την πυρκαγιά του 1666, 3) Καρσλούη, 4) πρόταση του Τζουζέπε Ντόρια για μια πόλη στη θάλασσα (1732), 5) πρόταση για ένα σύνολο κήπων στην Τουλούζη (1750), 6) Βερσαλλίες (1783).*

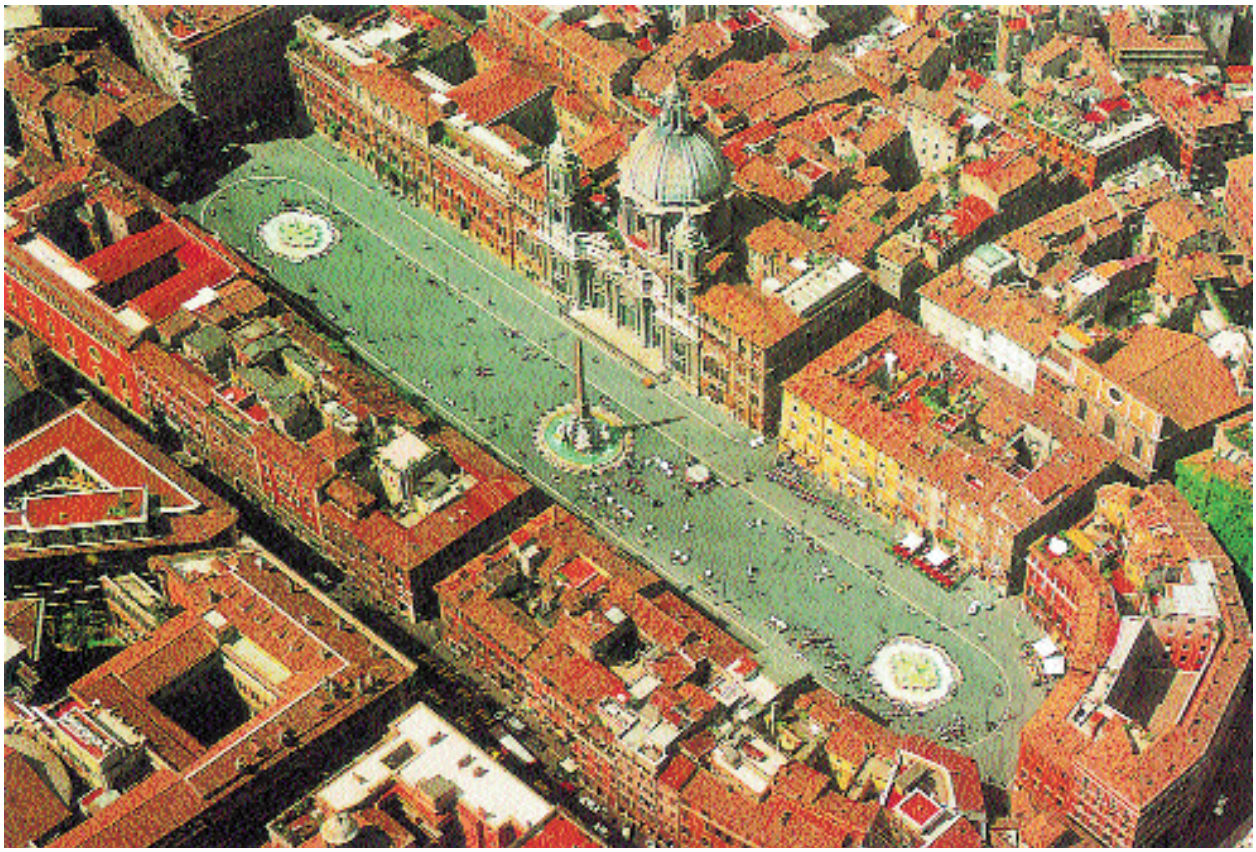
Η ανάπτυξη των πόλεων έδωσε την ευκαιρία για νέες αρχιτεκτονικές προτάσεις, οι οποίες παρουσιάζουν έντονη σκηνογραφική διάθεση. Για παράδειγμα, οι πόλεις "στολίζονται" με πλατείες, σκάλες και σιντριβάνια, στοιχεία που δημιουργούν εντυπωσιακά σημεία και την αίσθηση μιας "μαρμαρωμένης φύσης".

Στα τέλη του 17ου αιώνα δημιουργούνται στη Γαλλία, την Ισπανία και τη Γερμανία οι πρώτες κρατικές Ακαδημίες, όπου διδάσκονται οι τέχνες και καθορίζονται οι κανόνες και οι κατευθύνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, η διδασκαλία των τεχνών αποκτά μεθόδους και κανόνες. Ο όρος “ακαδημαϊκή τέχνη”, που εμφανίζεται αυτή την εποχή, αναφέρεται στην καλλιτεχνική δημιουργία η οποία ακολουθεί τις θεωρίες που διδάσκονται στις Ακαδημίες. Γύρω στο 1720 υπήρχαν περίπου 19 Ακαδημίες σε όλη την Ευρώπη. Την ίδια εποχή οργανώνονται και οι πρώτες καλλιτεχνικές εκθέσεις.

Αρχιτεκτονική

Στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ η γλυπτική και η ζωγραφική έχουν πολύ μεγάλη σημασία. Τα κτίρια διακοσμούνταν με ζωγραφικές παραστάσεις και γλυπτά. Γενικά, κάθε αρχιτεκτονικό στοιχείο (κίονες, εσοχές ή εξοχές) αξιοποιήθηκε ως διάκοσμο από τις άλλες τέχνες. Οι προσόψεις διαμορφώθηκαν με πολλές καμπυλόγραμμες επιφάνειες. Οι διάφοροι όγκοι τοποθετήθηκαν σε ιεραρχημένα σύνολα, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην πρόσοψη των κτιρίων, η οποία δεν ήταν παράλληλη με το δρόμο, αλλά δημιουργούσε μια επιφάνεια κυματοειδή, με πολλές διακυμάνσεις στο χώρο. Για παράδειγμα, η πρόσοψη ενός κτιρίου προς μια πλατεία μπορούσε να θεωρηθεί ως “ο εσωτερικός τοίχος ενός σαλονιού”, και ως τέτοιος να διακοσμηθεί ανά-

2



3

4

Εικ. 2. *Πλατεία Ναβόνα με τις κρήνες του Μπερνίνι, Ρώμη.*

Με επεμβάσεις στις πόλεις δημιουργήθηκαν καινούριες οπτικές γωνίες, ενώ ο χώρος της πόλης οργανώθηκε σε διάφορα σύνολα: για παράδειγμα, οι πλατείες της Ρώμης συγκροτούν ένα σύνολο διαδοχικών ανοικτών χώρων στην πόλη, όπου κυριαρχούν τα αγάλματα και οι κρήνες, ενώ από αυτές τις πλατείες ξεκινούν πολλοί δρόμοι προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Η ελλειψοειδής μορφή της πλατείας Ναβόνα αποτυπώνει την απομάκρυνση από το ένα και μοναδικό κέντρο οργάνωσης του χώρου, που ήταν το σημείο αναφοράς της Αναγέννησης.

Εικ. 3. *Φ. Μπορομίνι, Παρεκκλήσι του Αγίου 'Ιβο στη Σαπιέντσα (Sant' Ivo alla Sapienza) (1642-1662), Ρώμη.*

'Οταν ο Μπορομίνι άρχισε να ασχολείται με το παρεκκλήσι του Αγίου Ίβο, το κτιριακό συγκρότημα στο οποίο αυτό ανήκε, δηλαδή το μέγαρο Σαπιέντσα, έδρα του Πανεπιστημίου της Ρώμης, ήταν ήδη ολοκληρωμένο και η κάτοψή του οριστική. Η οργάνωση της κάτοψης στηρίζεται σε ένα διπλό τρίγωνο, δηλαδή σε ένα εξάγωνο, του οποίου όμως οι γωνίες αναιρούνται από τις κοίλες επιφάνειες των τοίχων. Στο εσωτερικό του κτιρίου η πολυπλοκότητα του χώρου είναι εντυπωσιακή. Δίνεται η εντύπωση ότι ο εσωτερικός χώρος προκύπτει από τη συνένωση πολλών, ξεχωριστών μεταξύ τους χώρων. Τα κατακόρυφα στοιχεία όμως (δηλαδή οι μεγάλοι κίονες), με την επανάληψή τους, επιτυγχάνουν την ενότητα του χώρου. 'Ετσι, ο εσωτερικός χώρος ισορροπεί, και αναιρείται η αρχική πολυπλοκότητα. Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες λειτουργούν έτσι, ώστε να παρουσιάζουν διαφορετικές στιγμές μίας και μόνο εικόνας. Φαίνεται δηλαδή σαν να επαναλαμβάνονται πολλές φορές το ίδιο στοιχείο, ο ίδιος κίονας, το ίδιο κιονόκρανο. Εντυπωσιακή είναι η μετάβαση από την κάτοψη στον τρούλο: στο εσωτερικό δεν υπάρχει ένα τύμπανο, ένα διαμεσολαβητικό δηλαδή στοιχείο, το οποίο όμως εμφανίζεται με μεγαλοπρέπεια στο εξωτερικό του κτιρίου. Οι αντιθέσεις, ο "διάλογος" ανάμεσα στο κοίλο και το κυρτό, η συνεχής κίνηση και η ροή των διάφορων στοιχείων του κτιρίου, η συνεχής ένταση δίνουν τελικά ένα κτίριο με ισορροπία, όπως ακριβώς η ελικοειδής απόληξη που διαμορφώνει τη σπείρα στο φεγγίτη. Όλο το έργο του Μπορομίνι δείχνει την επιθυμία του να αποδεσμευτεί από την αυστηρότητα του κλασικού και από τους απαράβατους κανόνες της αρχιτεκτονικής, όπως αυτοί είχαν καθοριστεί από την Αναγέννηση και μετά. Οι αντίπαλοι του Μπορομίνι, έλεγαν ότι κατασκεύασε ένα κτίριο που έδινε την εντύπωση ότι ήταν ασταθές και έτοιμο να καταρρεύσει.

Εικ. 4. *Φ. Μπορομίνι, Παρεκκλήσι του Αγίου 'Ιβο στη Σαπιέντσα, ο τρούλος από το εσωτερικό.*

Εικ. 5. *Φ. Μπορομίνι, Παρεκκλήσι του Αγίου 'Ιβο στη Σαπιέντσα, αξονομετρικό, κάτοψη του παρεκκλησιού, λεπτομέρειες.*

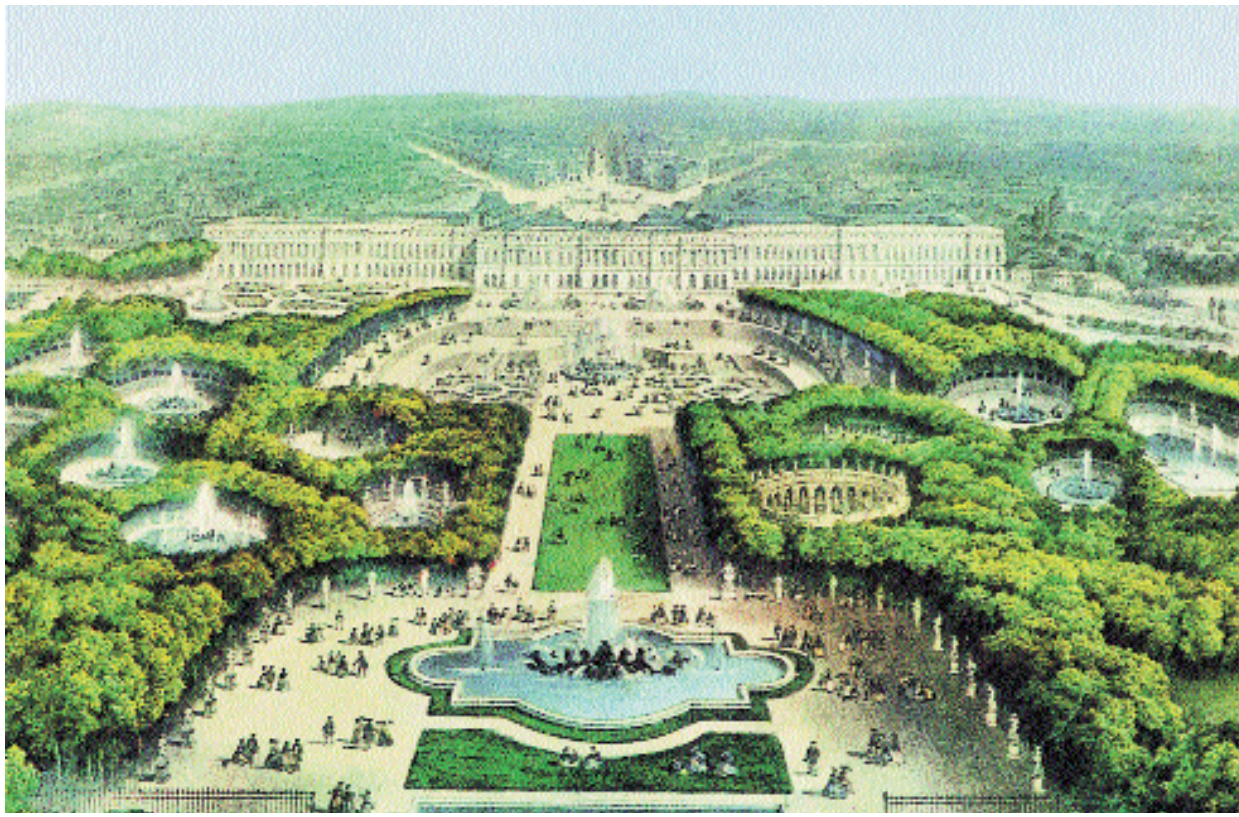
6

λογα. Εμφανίστηκε επίσης η διάθεση για πλούσια διακόσμηση στο εσωτερικό των κτιρίων με περίτεχνα γύψινα στοιχεία, με νωπογραφίες, πλούσια υφάσματα και πολύτιμα υλικά, έπιπλα, αντικείμενα από χρυσό και πολύτιμους λίθους. Ο φωτισμός διοχετευόταν στο εσωτερικό των κτιρίων από καθορισμένα ανοίγματα, τα "σημεία φυγής" στο χώρο ενισχύθηκαν με διάφορα διακοσμητικά σχέδια οφθαλμαπάτης, οι όγκοι συμπιέστηκαν ο ένας με τον άλλον και τα πλούσια διακοσμητικά στοιχεία, σε συνδυασμό με το μεγαλοπρεπή χαρακτήρα των κτιρίων, τόνιζαν την πλήρη διάθεση αποδέσμευσης από τις αρχές της Αναγέννησης. Ιδιαίτερη σημασία είχε η ένταξη των κτιρίων στην πόλη. Η σχέση της αρχιτεκτονικής με την οργάνωση του χώρου της πόλης έγινε στενότερη, και σ' αυτό ιδιαίτερο ρόλο είχε η πλατεία. Η πλατεία μπορούσε να αποτελέσει χώρο ένταξης ενός μνημείου ή το κεντρικό σημείο πολλών συγκοινωνούντων χώρων της πόλης ή ακόμα το κεντρικό σημείο διάφορων ελεύθερων χώρων της πόλης σε μια ιεραρχημένη σύνθεση.

Κέντρο της αρχιτεκτονικής την περίοδο του Μπαρόκ είναι η Ιταλία και ιδιαίτερα η Ρώμη, όπου οι νέες εκφραστικές δυνατότητες εκδηλώνονται κυρίως μέσα από τα έργα του Λορέντζο Μπερνίνι (L. Bernini, 1598-1680) και του Φραντζέσκο Μπορομίνι (F. Borromini, 1599-1667). Όμως αξιόλογα έργα της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ κατασκευάστηκαν και στην υπόλοιπη Ευρώπη, αλλά και στη Λατινική Αμερική, όπου τα χαρακτηριστικά του Μπαρόκ μεταδόθηκαν κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας, το 17ο αιώνα. Όπου επικράτησε ο Καθολικισμός, χτίστηκαν κτίρια με έντονα στοιχεία πρωτοτυπίας. Σε πολλές περιπτώσεις οι αρχιτέκτονες ήταν Ιταλοί, οι οποίοι μετέφεραν από την πατρίδα τους τις αρχές του ιταλικού Μπαρόκ και τις ανέπτυξαν προς νέες ενδιαφέρουσες κατευθύνσεις.

Εικ. 6. *Λε Βο (Le Vau), Ανάκτορο Βο-Λε-Βικόντ (Vaux-Le-Vicomte) (1657), Γαλλία.*

Στη Γαλλία, όπου είχαν εδραιωθεί κατά κύριο λόγο οι κλασικές αναγεννησιακές μορφές, παρατηρείται μια σχετική αντίδραση στην υιοθέτηση του Μπαρόκ. Η τάση αυτή εμφανίζεται και στην Αγγλία. Στις δύο αυτές χώρες αναπτύχθηκε από τις ισχυρές μοναρχίες που είχαν επικρατήσει έντονη αντίδραση προς την παπική εξουσία. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά αυτού του "κλασικού Μπαρόκ" είναι η ιεραρχημένη σύνθεση των όγκων, η προσπάθεια αρμονικής σύνδεσης των διάφορων τμημάτων, η συγκρατημένη πλαστικότητα στις όψεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και εδώ η επιδίωξη ένταξης του κτιρίου στην πόλη. Το παλάτι Βο-Λε-Βικόντ, που άρχισε να χτίζεται το 1657 από το Λε Βο, είναι ένα από τα κυρι-



7

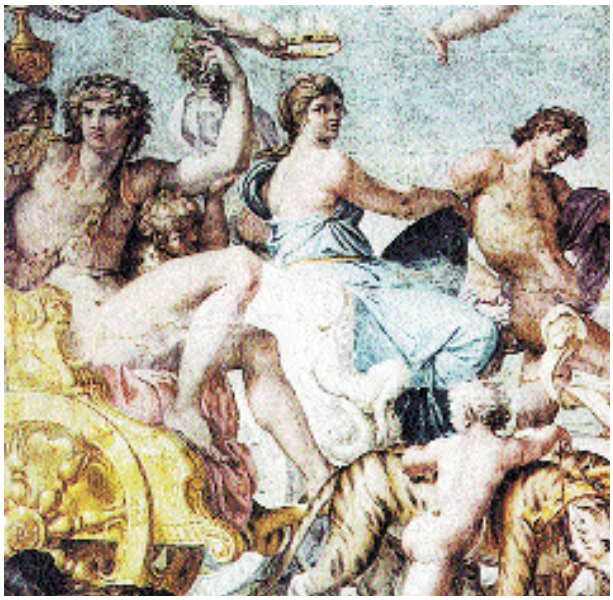
ότερα δείγματα αρχιτεκτονικής της Γαλλίας το 17ο αιώνα. Οι τεράστιοι κίονες που κοσμούν το εξωτερικό του, το περίφημο ωοειδές σαλόνι με το θόλο και τους καθρέφτες, στους οποίους αντανακλώνται οι κήποι, καθιστούν αυτό το ανακτορικό συγκρότημα τον πρόδρομο των ανακτόρων των Βερσαλλιών.

Εικ. 7. *Ανάκτορο Βερσαλλιών (1661-1678).*
Το ανάκτορο βλέπει προς τους μεγαλειώδεις κήπους, οι οποίοι είναι σχεδιασμένοι σε άμεση σχέση με αυτό: παρτέρια, αλέες, λίμνες, πίδακες νερού διαμορφώνουν ένα σύνολο με κέντρο τη μακρόστενη πρόσοψη του παλατιού. Από την πλατεία, που υπάρχει μπροστά στην κεντρική είσοδο, ξεκινούν τρεις συγκλίνοντες δρόμοι, οι οποίοι διαμορφώνουν την οργάνωση της πόλης των Βερσαλλιών και συνδέουν όλο το ανακτορικό συγκρότημα, μέσω του κεντρικού άξονα, με το Παρίσι.

Εικ. 8. *Ανάκτορο Βερσαλλιών (1678), Η αίθουσα με τους καθρέφτες.*
Η χρήση του φωτός είναι καθοριστική στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ. Το φως, με ποικίλες τεχνικές, μπορεί να εκπορεύεται από μια κρυμμένη πηγή, να πέφτει από ψηλά, να αντανακλάται από έμμεσα σημεία δυνατού φωτισμού, να δημιουργεί μια έντονα φωτισμένη επιφάνεια ή ακόμα να φιλτράρεται από γυαλιά και να αντικατοπτρίζεται σε καθρέφτες.

8

9



Ζωγραφική

Αποτελεί δύσκολο εγχείρημα να υπαγάγει κανείς στον όρο Μπαρόκ τη ζωγραφική του 17ου αιώνα. Αντίθετα με το Μανιερισμό, που απευθυνόταν με το εξεζητημένο ύφος και την επιλογή των θεμάτων του σε μια μορφωμένη μερίδα της κοινωνίας, το Μπαρόκ είναι μια τέχνη κατανοητή από όλους. Ζωγράφοι με διαφορετική τεχνοτροπία και με διαφορετικά πολιτισμικά ερεθίσματα αναζήτησαν τον εκφραστικό πλούτο ξεκινώντας από τους μεγάλους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και επιδίωξαν να μετατρέ-

10

ψουν την απλότητα σε δύναμη και την αρμονία σε ένταση του χρώματος και του φωτός. Με την προοπτική, τη θεατρικότητα των μορφών, την τεχνική του "κιαροσκούρο" (δηλαδή την τονισμένη εναλλαγή φωτός και σκιάς) οι μορφές ξεπηδούν σχεδόν ανάγλυφες από τα έργα των ζωγράφων και το μυστήριο διαχέεται σε όλη την επιφάνεια του πίνακα. Η ζωγραφική του Μπαρόκ αποτελεί συνδυασμό διαφορετικών προσεγγίσεων των κλασικών στοιχείων και οι διάφοροι καλλιτέχνες εμφανίζουν με συγκεκριμένο τρόπο τις αντιθέσεις του 17ου αιώνα. Για παράδειγμα, ο Ιδεαλισμός και ο Ρεαλισμός* αποτελούν δύο αντίθετες αλλά και συμπληρωματικές μεταξύ τους πορείες.

Εικ. 9. *Ανίμπαλε Καράτσι (Annibale Carracci, 1560-1609), "Βάκχος και Αριάδνη" (1597-1604 περίπου), Ρώμη, από τις νωπογραφίες στην Πινακοθήκη του Μεγάρου Φαρνέζε.*

Στο μυθολογικό αυτό θέμα η φυσικότητα των κινήσεων και η απόδοση των σωμάτων ανακαλούν στη μνήμη τις μορφές του Ραφαήλ. Η επιμελημένη απόδοση της φύσης, μελετημένη μέσα από τα έργα είτε της αρχαιότητας είτε της Αναγέννησης, αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης του Ανίμπαλε Καράτσι. Σκοπός του είναι να συνενώσει σε ένα έργο την κίνηση από τη φύση, την πλαστικότητα από τη γλυπτική, την κυριαρχία των όγκων από την αρχιτεκτονική, την ελευθερία της φαντασίας από την ποίηση. Στα έργα του αποκτούν ιδιαίτερη σημασία η φύση, τα συμπλέγματα των ανθρώπινων μορφών και η ζωντάνια των κινήσεων. Για τον Καράτσι η δημιουργική φαντασία, η οποία έχει την ιδιότητα να ξεπερνά τα εμπόδια της πραγματικότητας, χαρακτηρίζει και την τέχνη της κλασικής αρχαιότητας.

Εικ. 10. *Καραβάτζιο (Caravaggio, 1573-1610), "Η κλήση του Αγίου Ματθαίου" (1599-1600), λάδι σε μουσαμά, 3,28 x 3,48 μ., Ρώμη, εκκλησία Αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων.*

Το έργο αυτό, μαζί με άλλα δύο που απεικονίζουν "Το μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου" και τον "Άγιο με τον Άγγελο", βρίσκεται σε μία από τις πιο κεντρικές εκκλησίες της Ρώμης. Στην "Κλήση του Αγίου Ματθαίου" ο Χριστός εμφανίζεται για να καλέσει το Ματθαίο κοντά του. Ο Ματθαίος, που ήταν αξιωματικός, βρίσκεται στο χώρο της φρουράς με τους συντρόφους του. Το εσωτερικό, ένας άχαρος χώρος στρατιωτικού φυλακίου, παρουσιάζεται υποφωτισμένο, χωρίς βάθος. Οι σύντροφοι του Ματθαίου είναι απλοί άνθρωποι, που περνούν την ώρα τους παίζοντας, και είναι ντυμένοι με σύγχρονα απλά ρούχα. Στην αριστερή άκρη του πίνακα, δίπλα στο Ματθαίο, ένας άντρας μετρά απορροφημένος τα χρήματά του. Η "Κλήση" δεν αναφέρεται σε μία στιγμή του παρελθόντος, αλλά είναι τοποθετημένη στη χρονική στιγμή του παρόντος. Η χάρη του Θεού μπορεί να εκδηλωθεί οποιαδήποτε ώρα και σε οποιονδήποτε τόπο της καθημερινότητας, με πρωταγωνιστές τους απλούς ανθρώπους, τους οποίους ο Καραβάτζιο χρησιμοποιεί ως πρότυπα για τους Αγίους του. Μια λάμψη φωτός συνοδεύει την εμφάνιση του Χριστού και του Αγίου Πέτρου και πλημμυρίζει τον πίνακα. Ο διάλογος ανάμεσα στο Χριστό και το Ματθαίο είναι σύντομος. Ο Καραβάτζιο δεν αναζητά το "ωραίο" αλλά το "αληθινό", δεν επιδιώκει εκφραστικούς νεωτερισμούς, αλλά προσπαθεί να μεταφέρει στη ζωγραφική τις αντίθετες δυνάμεις από τις οποίες πηγάζει η αλήθεια της φύσης. Ο καλλιτέχνης θα πρέπει να βιώσει τις αντιξοότητες της ζωής, γιατί μόνο τότε μπορεί να μεταφέρει τις αλήθειες της στην τέχνη. Το "κιαροσκούρο" (η έντονη αντιπαράθεση φωτός και σκιάς), η ζωντανή παρουσίαση της φυσικής λεπτομέρειας, η πλαστικότητα των μορφών είναι βασικά γνωρίσματα της τέχνης του Καραβάτζιο και αποτέλεσαν σημεία αναφοράς για τους καλλιτέχνες των επόμενων γενεών στην Ιταλία αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη.

Εικ. 11. *Κλοντ Λοραίν (Claude Lorrain, 1600-1682), "Ιταλικό τοπίο στο φως του πρωινού" (1642), Βερολίνο, Πινακοθήκη.*

Στα έργα του Λοραίν κυριαρχούν τα ερείπια της ρωμαϊκής αρχαιότητας και το φυσικό περιβάλλον της Νάπολης και της Ρώμης, όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Μέσα στη θεατρικότητα του Μπαρόκ το έργο του Λοραίν ξεχωρίζει, γιατί συνδέεται με τις αρχές της κλασικής τέχνης. Οι λεπτομέρειες και οι ιδιότητες του χώρου και του φωτός, η ομορφιά της υπαίθριας ζωής, η απόδοση του μυστηρίου που την περιβάλλει έχουν ως στόχο να τονίσουν την τέλεια οργάνωση και τη θεϊκή προέλευση του κόσμου. Το φως και το χρώμα δίνουν δραματικές διαστάσεις στην ατμόσφαιρα που διαπερνά τα έργα του Λοραίν, ενώ στα μαγευτικά πανοράματα της φύσης που ζωγραφίζει η ύλη φαίνεται να χάνει την υπόστασή της. Από το έργο του θα εμπνευστούν οι τοπιογράφοι του 18ου και του 19ου αιώνα.

11

12

13

Εικ. 12. *Ρέμπραντ (Rembrandt, 1606-1669), "Νυχτερινή περίπολος", ή "Ο λόχος του λοχαγού Φ. Κοχ" (1642), λάδι σε μουσαμά, 3,63 x 4,37 μ., Άμστερνταμ, Ρίκσμιουζιμ (Rijksmuseum).*

Πρόκειται για μια ομαδική προσωπογραφία - συνηθισμένο θέμα της ολλανδικής κοινωνίας - για τα 16 μέλη της πολιτοφυλακής του Άμστερνταμ. Αντί να τους παρατάξει συμβατικά γύρω από ένα τραπέζι, κατά τη συνήθεια τέτοιων παραγγελιών, ο Ρέμπραντ χρησιμοποιεί όλα τα γνωρίσματα της εποχής του Μπαρόκ, για να αποδώσει τη στιγμή κατά την οποία ο λοχαγός της πολιτικής φρουράς της πόλης διατάζει την εκκίνηση της ομάδας: την κίνηση, την έμφαση στη διαγώνια τοποθέτηση των ατόμων, την έντονη έκφραση των προσώπων, τη λεπτομερή περιγραφή των αντικειμένων και των ενδυμάτων, την πιστή αναπαράσταση των πρωταγωνιστών, τη δραματική χρησιμοποίηση του φωτός. Το θέμα, κοινό και ασήμαντο, μετατράπηκε από το ζωγράφο σε μεγαλειώδη ιστορική σκηνή.

Εικ. 13. *Γιοχάνες. Βερμέερ (Johannes Vermeer, 1632-1675), "Η γυναίκα που διαβάζει ένα γράμμα", λάδι σε μουσαμά, 0,83 x 0,64 μ., Πινακοθήκη της Δρέσδης.*

Στους πίνακες του Ολλανδού ζωγράφου το φως είναι αυτό που δίνει ζωή στα αντικείμενα και στα πρόσωπα. Στο έργο

του "Η γυναίκα που διαβάζει ένα γράμμα" η ισορροπία των στοιχείων που συνθέτουν την εικόνα (έπιπλα, κουρτίνα, φιγούρα), η σχεδόν τρισδιάστατη υπόσταση του πίνακα, η οργάνωση του φωτός, η αφοσίωση της γυναίκας στην ανάγνωση, η θαυμάσια απόδοση των αντικειμένων και των λεπτομερειών των ρούχων δίνουν την εντύπωση μιας φωτογραφικής απεικόνισης του μικρόκοσμου της καθημερινότητας. Η κουρτίνα, τραβηγμένη στο πλάι, ανταποκρίνεται στη συνήθεια που υπήρχε τότε να σκεπάζουν τους πίνακες, για να τους προφυλάσσουν από το φως και τη σκόνη.

Εικ. 14. *Βελάσκεθ (Velasquez, 1599-1660), "Οι δεσποινίδες των Τιμών", (Las Meninas, 1656), λάδι σε μουσαμά, 3,18 x 2,76 μ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο.*

Στο έργο αυτό παρουσιάζεται η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της βασιλικής ζωής. Τα άτομα που απεικονίζονται γύρω από τη μικρή πριγκίπισσα, ο νάνος, η γκουβερνάντα, ο ζωγράφος, κοιτούν προς το βασιλικό ζεύγος, το είδωλο του οποίου αντανακλάται στον καθρέφτη που είναι τοποθετημένος στο πίσω επίπεδο του πίνακα. Έτσι, ανάμεσα στον απεικονιζόμενο χώρο και στο θεατή παρεμβάλλεται το κυρίως θέμα του πίνακα, το οποίο όμως παρουσιάζεται ως αντανάκλαση. Η αναζήτηση της πραγματικότητας οδήγησε το Βελάσκεθ στη χρήση του καθρέφτη, και έτσι αυτός εισήγαγε, μέσα από το παιχνίδι του αντικατοπτρισμού, την αμφιβολία για την απεικόνιση της αλήθειας.

ΡΟΚΟΚΟ

Τα πρώτα χρόνια του 18ου αιώνα εμφανίζεται, με κέντρο τη Γαλλία (από όπου εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ευρώπη), το Ροκοκό. Η τεχνοτροπία αυτή χαρακτηρίζεται από τα ελαφρά παιχνιδίσματα των μορφών, κυρίως στους εσωτερικούς χώρους και στα στοιχεία του διάκοσμου. Από το μεγαλειώδη τρόπο του Μπαρόκ θα περάσουμε στη γλυκιά απόλαυση της ζωής. Αντί να πείθει και να εντυπωσιάζει, η τέχνη θέλει τώρα να ευχαριστεί.

Εικ. 15. *Φ. Γιουβάρα (F. Juvarra, 1678-1736), "Κινέζικο δωμάτιο", Τορίνο, Βασιλικό Ανάκτορο.*

Στοιχεία από τη φύση, όπως κοχύλια και όστρακα, εμπνέουν τους καλλιτέχνες στην εσωτερική διακόσμηση, στη δημιουργία αντικειμένων καθημερινής χρήσης, αλλά και στο σχεδιασμό των κήπων. Τα έργα αυτά απευθύνονται σε μια εύπορη κοινωνική τάξη, στην καθημερινή ζωή της οποίας κυριαρχούσαν η ανεμελιά, η διασκέδαση, η ευχαρίστηση των αισθήσεων και η εξεζητημένη επίδειξη της απόλαυσης της ζωής.

Εικ. 16. *Τζιοβάνι Μπατίστα Τιέπολο (Giovani Battista Tiepolo, 1696-1770), "Ο Ερμής" (1740), νωπογραφία, Μιλάνο, Μέγαρο Κλέριτσι.*

Με τον Τιέπολο κλείνει η μεγάλη καλλιτεχνική παραγωγή της Βενετίας και του ιταλικού Μπαρόκ. Ο Τιέπολο χρησιμοποιούσε πάντα την προοπτική οργάνωση του πίνακα και

15

16

τοποθετούσε τα σώματα στη διαγώνια διάσταση, όπως βλέπουμε και στο συγκεκριμένο έργο. Με μεγάλη επιμέλεια αποδίδει στην επιφάνεια του πίνακα τη διαφάνεια των χρωμάτων με τις λεπτές διακυμάνσεις τους. Τονίζει την απεραντοσύνη του χώρου, καθώς η κίνηση των μορφών με τις ανοικτές χειρονομίες τους αγκαλιάζουν το χώρο. Στα έργα του Τιέπολο κυριαρχεί ο ενθουσιασμός για οτιδήποτε μεγάλο, φωτεινό, χρωματιστό, ωραίο.

Εικ. 17. *Καναλέτο (Canaletto, 1697-1768), "Το μεγάλο κανάλι στη Βενετία με τη γέφυρα του Ριάλτο" (1754 περίπου), λάδι σε μουσαμά, 1,46 x 2,34 μ., Δρέσδη, Πινακοθήκη Δρέσδης.*

Το έργο του Καναλέτο θεωρείται αντιπροσωπευτικό της κατηγορίας των "βεντουτίστι"*. Στις φανταστικές αυτές εικόνες της πόλης οι καλλιτέχνες μπορούσαν να αλλάξουν θέση στα κτίρια, να κάνουν δικές τους αρχιτεκτονικές συνθέσεις, δανειζόμενοι στοιχεία από διαφορετικά κτίρια, και να δημιουργήσουν μια άποψη της πόλης που στην πραγματικότητα δεν υπήρχε. Για παράδειγμα, σε ένα από τα έργα του Καναλέτο ο τρούλος του Αγίου Πέτρου της Ρώμης παρουσιάζεται επάνω από το Παλάτι των Δόγηδων της Βενετίας.

Εικ. 18. *Φρανσουά Μπουσέ, Μορίς Ζακ και Λουί Τεσιέ (Francois Boucher, Maurice Jacques και Louis Tessier), Βασιλική ταπητουργία Γκομπλέν (1776-1784), Παρίσι, μαλλί και μετάξι, 3,70 x 2,35 μ., Άμστερνταμ, Ρίκσμιουζιμ.*

Ο Φρανσουά Μπουσέ ήταν από τους σπουδαιότερους ζωγράφους του γαλλικού Ροκοκό και ζωγράφος της Αυλής

17

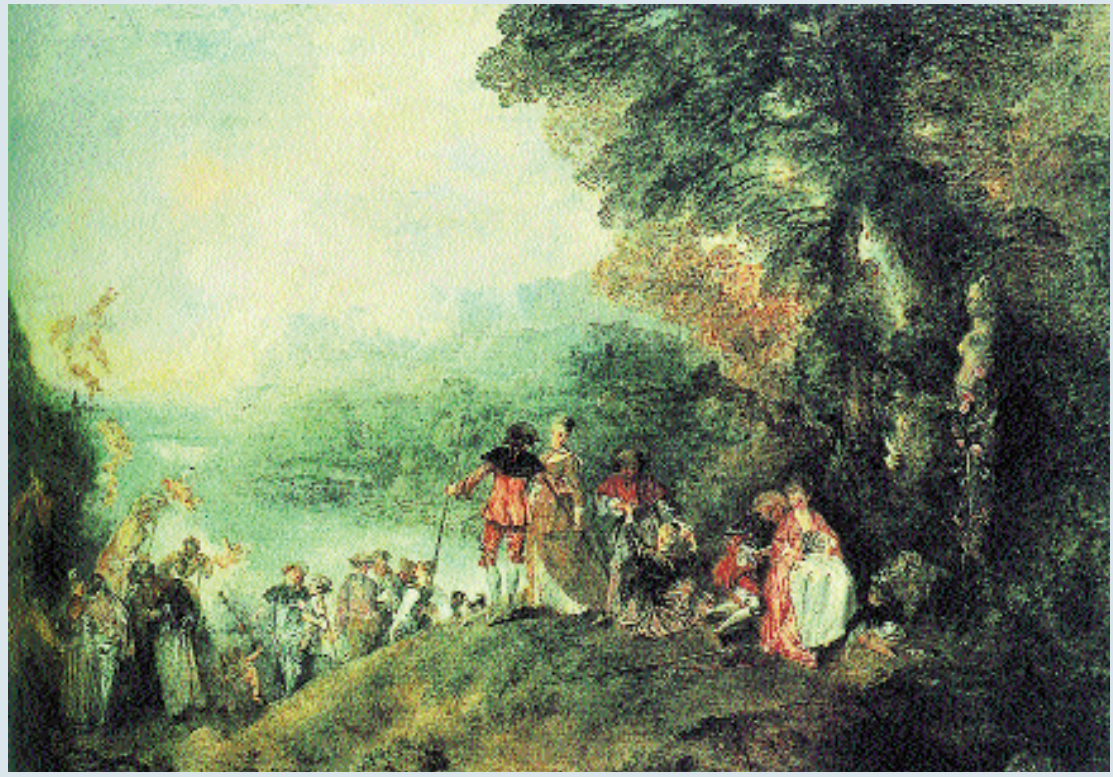
18

του Λουδοβίκου του ΙΕ΄. Στο κέντρο της ταπισερί* ο μικρός Έρωτας προσπαθεί με ένα κομμάτι σπασμένο γυαλί να ανάψει φωτιά, σύμβολο της αιώνιας αγάπης. Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου είναι η απόλυτη συμμετρία όλων των λεπτομερειών. Την περίοδο του Ροκοκό οι υφαντουργικές μονάδες είχαν μεγάλη ανάπτυξη.

Εικ. 19. *Αντουάν Βατό (Antoin Watteau), "Η αναχώρηση για τα Κύθηρα" (1717), λάδι σε καμβά, 1,30 x 1,90 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Ο ζωγράφος είναι εκφραστής της νοσταλγικής τάσης εκείνης της περιόδου, που, επηρεασμένη από τη λογοτεχνία, προσέβλεπε στη φυγή από την πόλη προς μια ιδανική φύση, στην οποία θα ξανάβρισκε ο άνθρωπος τη χαμένη του ευτυχία. Ειδικά τα Κύθηρα είχαν ταυτιστεί με το μυθικό εκείνο τόπο - καταφύγιο των απογοητευμένων ερωτών, τελευταία ελπίδα ανεύρεσης του Χαμένου Παραδείσου. Οι μορφές που απεικονίζονται στο έργο, ντυμένες με πολυτελή μεταξωτά ρούχα, με φόντο ένα ηλιοβασίλεμα, πρόκειται να επιβιβαστούν σε ένα καράβι. Δεξιά στην εικόνα, ανάμεσα στα φυλλώματα, διακρίνεται ένα άγαλμα της Αφροδίτης, σύμβολο του έρωτα. Όλο το έργο διαποτίζεται από τη μελαγχολία των αποχαιρετισμών και το λυρισμό του ειδυλλιακού τοπίου και του ηλιοβασιλέματος.

19



ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΡΟΥΜΠΕΝΣ

Ο Φλαμανδός Πέτερ Πάουλους Ρούμπενς (Peter Paulus Rubens, 1577-1640) ξεκίνησε από τη βορεινή Αμβέρσα και ταξίδεψε, από το 1600 και για περίπου οκτώ χρόνια, στην Ιταλία. Εκεί μελέτησε τους Βενετούς καλλιτέχνες Τιτσιάνο, Βερονέζε, Τιντορέτο, αλλά και το Ραφαήλ, το Μιχαήλ Άγγελο, τον Καράτσι και τον Καραβάτζιο. Κατάφερε μ' αυτό τον τρόπο να συνδυάσει πολλά διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία και να δημιουργήσει έργα που τα χαρακτηρίζουν η ζωντάνια και η χαρά της φύσης. Ζωγράφος της Αυλής του Βιντζέντζο Γκοντζάκα, δούκα της Μάντοβα, ασχολήθηκε συγχρόνως με τη ζωγραφική και με το εμπόριο. Εκτός από τη θρησκευτική θεματολογία, ασχολήθηκε και με την απόδοση μυθολογικών θεμάτων, εκφράζοντας έτσι την τάση της εποχής του που οδηγούσε στην παρουσίαση ενός φανταστικού ιδεαλισμού, εναρμονισμένου με τη χρωματική ένταση και τη δυναμικότητα των μορφών του πίνακα. Όταν επέστρεψε στην πατρίδα του, ίδρυσε ένα από τα μεγαλύτερα εργαστήρια στο οποίο δούλεψαν μερικοί από τους πιο αξιόλογους καλλιτέχνες της φλαμανδικής σχολής. Η λαμπρότητα του φωτός, οι αντιθέσεις των θερμών χρωμάτων, οι αλληγορικές σκηνές, η απόδοση της αισθησιακής ζωής δείχνουν με σαφή τρόπο την επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης στη ζωγραφική των βόρειων λαών. Τα τοπία, οι προσωπογραφίες, οι νεκρές φύσεις και τα θέματα της καθημερινής ζωής αποτελούσαν τα αγαπημένα θέματα των Φλαμανδών ζωγράφων. Η λεπτομέρεια ζωντανεύει την πραγματικότητα, ενώ η κίνηση δίνει πνοή στη ζωγραφική απεικόνιση της φύσης.

"'Όλα του τα έργα γίνονταν σύμφωνα μ' ένα σύστημα καλά μελετημένο, που ο Ρούμπενς το ακολούθησε μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Αποτύπωνε γρήγορα σ' ένα σκίτσο με πένα την πρώτη του ιδέα για τον πίνακα, μετά σχεδίαζε με το πινέλο ένα προσχέδιο με λάδι, επακολουθούσε ένα "πρότυπο" στην κυριολεξία, δηλαδή ένας πίνακας σε μικρό μέγεθος, και σ' αυτό απέδιδε με λάδι τα κύρια στοιχεία του τελικού έργου. Ο Ρούμπενς έδειχνε τότε το "πρότυπό" του στον πελάτη, για να του δώσει μια ιδέα για τη μορφή του πίνακα. Τις περισσότερες φορές αυτό το προσχέδιο έμενε σ' αυτόν. Μετά ο ζωγράφος ζωγράφιζε με μολύβι τις λεπτομερειακές σπουδές για τα πρόσωπα του πίνακα, ένα προς ένα. Οι μαθητές του τις μεταφέρανε στη συνέχεια στο ξύλο ή στο πανί και "περνούσαν" τα χρώματα. Ύστερα ο ίδιος ο Ρούμπενς τελειοποιούσε το όλο έργο μ' έναν ορμητικό χρωστήρα. Ο αριθμός των μαθητών και των συνεργατών του - που γρήγορα αυξήθηκε - του επέτρεψε να αποκτήσει πολυάριθμα αντίγραφα των έργων του. Ο ίδιος έκανε διάκριση ανάμεσα στα έργα τα "εξ ολοκλήρου από το χέρι του", τα έργα που έγιναν σε συνεργασία με τους μαθητές του και "τελειοποιημένα από το χέρι του" και τέλος τα απλά αντίγραφα των μαθητών του. Αλλά σε όλες τις περιπτώσεις η δομή του έργου, τα πρόσωπα, η ιδέα του θέματος είναι πάντοτε δικά του, ακόμη και στα αντίγραφα τα φτιαγμένα από τους μαθητές του, όπου εύκολα μπορεί να αναγνωριστεί το πνεύμα του".

Τζ. Μ.Χόφστεντε (Justus Muller Hofstede), *Ρούμπενς, Οι μεγάλοι ζωγράφοι, από τον 17ο αιώνα στον 19ο.*

Εικ. 20. *Πέτερ Πάουλους Ρούμπενς, "Αποβίβαση της Μαρίας των Μεδίκων στη Μασσαλία" (1622-1625), Παρίσι, Λούβρο.*

Προς τιμήν και κατ' επιθυμία της Μαρίας των Μεδίκων, βασίλισσας της Γαλλίας, ο Ρούμπενς φιλοτέχνησε μια σειρά από πίνακες, προκειμένου αυτοί να διακοσμήσουν την κατοικία της, το ανάκτορο του Λουξεμβούργου στο Παρίσι. Στους 22 αυτούς πίνακες, που σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο του Λούβρου, εξιστορούνται οι πιο σημαντικές στιγμές της ζωής της βασίλισσας, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται η συνθετική και η χρωματική ικανότητα του ζωγράφου. Η ζωή της Μαρίας (η γέννησή της, η εκπαίδευσή της, ο γάμος της με τον Ερρίκο τον Δ', ο ερχομός της στη Γαλλία κτλ.) παρουσιάζεται με μεγαλοπρέπεια, οι σκηνές ανταποκρίνονται στα πραγματικά γεγονότα, ενώ στην επιφάνεια του πίνακα κυριαρχεί ένας λεπτός διακοσμητικός πλούτος και μια εντυπωσιακή ζωντάνια. Ο Ρούμπενς ζωγράφισε τα πραγματικά πρόσωπα που συμμετείχαν στα διάφορα γεγονότα, χρησιμοποιώντας όμως και αλληγορικές μορφές. Ο συγκεκριμένος πίνακας, με θέμα τον ερχομό στη Γαλλία και την "Αποβίβαση της Μαρίας των Μεδίκων στη Μασσαλία", διαμορφώνεται σε δύο επίπεδα: στο πρώτο κυριαρχούν οι μορφές των νυμφών, που, βγαίνοντας από τα ταραγμένα νερά της θάλασσας, στηρίζουν τη γέφυρα επάνω στην οποία στέκεται η λαμπρή μορφή της βασίλισσας. Στο δεύτερο επίπεδο η Γαλλία υποδέχεται τη νεαρή βασίλισσα και υποκλίνεται μπροστά στη μεγαλοπρέπειά της. Η εικόνα του πλοίου δίνει την ευκαιρία στο ζωγράφο να φιλοτεχνήσει διακοσμητικά στοιχεία και να εμπλουτίσει ακόμα περισσότερο το έργο. Σε μεγάλη αντίθεση με όλα τα διαδραματιζόμενα γεγονότα είναι η ανδρική μορφή που βρίσκεται επάνω στο πλοίο. Χωρίς ίχνος ταραχής, συγκίνησης ή ενθουσιασμού, χωρίς να δείχνει ότι συμμετέχει, αποτελεί ένα σημείο ισορροπίας στην υπόλοιπη εκρηκτική και υπερκινητική οργάνωση του πίνακα. Οι χρωματικές εναλλαγές, ο δυναμισμός των μορφών, η χρησιμοποίηση του πορφυρού χρώματος, αλλά και η ένταση του διάκοσμου και όλων των λεπτομερειών συγκλίνουν στην ανάδειξη της προσωπικότητας της Μαρίας των Μεδίκων. Το έργο αυτό είναι ένα τυπικό δείγμα της ζωγραφικής του 17ου αιώνα, όπου κυριαρχούν ο θριαμβικός χαρακτήρας των ιστορικών σκηνών και οι λεπτομέρειες των διάφορων σημαντικών γεγονότων.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

21

ΜΠΕΡΝΙΝΙ: ΓΛΥΠΤΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ

Η γλυπτική του Μπαρόκ, στο σύνολό της, παρήγαγε έργα υψηλής τεχνικής ποιότητας, αλλά υπάκουε κυρίως στις σκηνογραφικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής. Κάθε έργο επιδίωκε να προκαλέσει την έκπληξη και το θαυμασμό του θεατή. Μεγάλη σημασία αποκτά η θέαση του αντικειμένου και η ένταξή του στο χώρο, και συνεπώς το φως έχει τη μεγαλύτερη βαρύτητα στη συνολική οργάνωση του έργου. Το φως διοχετεύεται από πολλές και διαφορετικές πηγές, που πολλές φορές δεν αποκαλύπτονται ευθέως στο θεατή. Αυτό δίνει ιδιαίτερη υπόσταση στην ύλη, η οποία με τη σειρά της γίνεται εύπλαστη, υπακούοντας στην κίνηση που υπαγορεύει το φως. Τα χρωματιστά μάρμαρα, οι επιχρυσωμένες λεπτομέρειες, η λεπτή επεξεργασία των διάφορων υλικών επιτείνουν την επιθυμητή φυσικότητα. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να ξεπεράσουν τη φυσική βαρύτητα των υλικών και να οδηγήσουν το θεατή, μέσα από το έργο τους, στην πνευματική κάθαρση και στην έξαρση των ευγενών συναισθημάτων, ακόμα και προς το θρησκευτικό όραμα.

Στη γλυπτική του Μπαρόκ κυριαρχεί η προσωπικότητα του Μπερνίνι. Ο Τζιάν Λορέντζο Μπερνίνι γεννήθηκε στη Νάπολη το 1598 και πέθανε στη Ρώμη το 1680. Ήταν αρχιτέκτονας, γλύπτης και σκηνογράφος. Το ταλέντο του εκδηλώθηκε από πολύ νωρίς, και ήταν στο εργαστήριο γλυπτικής του πατέρα του που ο Μπερνίνι πήρε τα πρώτα μαθήματα τεχνικής. Εκεί αφιερώθηκε στη μελέτη των έργων της αρχαιότητας και των δασκάλων της Αναγέννησης. Από τα πρώτα του έργα φάνηκε η ικανότητά του να ξεπερνά τις δεσμεύσεις του υλικού, στο οποίο και μετέφερε λεπτές εκφραστικές ποιότητες. Πολύ γρήγορα εξελίχθηκε, και η σταδιοδρομία του φάνηκε ότι θα ήταν λαμπρή. Με την εντυπωσιακή τεχνική επιδεξιότητά του κατόρθωσε να αποδώσει στα έργα του λεπτές ψυχολογικές καταστάσεις. Σ' αυτά τοποθετεί τις κεντρικές φιγούρες σε ένα σύνολο από διασπασμένες και ταραγμένες μάζες υλικού και επιτυγχάνει να παρουσιάσει όχι το ίδιο το αντικείμενο αλλά μια εξαϋλωμένη "εικόνα" του, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στη φαντασία να μεγιστοποιήσει τα συναισθήματα του θεατή. Η έμφαση που δημιουργείται με τις αντιθέσεις της σκιάς και του φωτός αλλά και με την ποικιλία των υλικών συμβάλλει στη δραματική παρουσίαση του θέματος.

Εικ. 21. *Τζιάν Λορέντζο Μπερνίνι (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680), 'Η οσία Λουντοβίκα Αλμπερτόνι" (1671-1674), μάρμαρο, Ρώμη, Άγιος Φραγκίσκος στη Ρίπα.*

Το άγαλμα της οσίας είναι τοποθετημένο στο βάθος του παρεκκλησιού της οικογένειας των Αλτιέρι στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στη Ρίπα της Ρώμης. Η τοποθέτηση του γλυπτού στο παρεκκλήσι, η προοπτική οργάνωση του χώρου, ο φωτισμός που μπαίνει από το κρυφό παράθυρο στα αριστερά του έργου εντείνουν τη θεατρική παρουσίασή του. Ο θεατής είναι υποχρεωμένος, από τη θέση στην οποία βρίσκεται το έργο, να ακολουθήσει μία συγκεκριμένη οπτική διαδρομή, που είναι ο άξονας του παρεκκλησιού. Το έργο "αιχμαλωτίζει" τη στιγμή κατά την οποία η οσία εγκαταλείπει την επίγεια ζωή. Το κεφάλι που πιέζει το μαξιλάρι και η σύσπαση των χεριών της τονίζουν με ιδιαίτερη έμφαση την εναγώνια προσπάθεια της τελευταίας στιγμής του ανθρώπου. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η οσία κάνει μια απεγνωσμένη προσπάθεια να κρατηθεί στη ζωή. Η μορφή είναι τοποθετημένη επάνω σε ένα βωμό, ενώ από κάτω ακριβώς βρίσκεται μια σαρκοφάγος. Το ύφασμα (από χρωματιστό μάρμαρο), καθώς πέφτει, δημιουργεί ένα σύνδεσμο ανάμεσα στα δύο στοιχεία. Η επιμέλεια με την οποία έχουν αποδοθεί οι λεπτομέρειες του υφάσματος, του μαξιλαριού, των πέπλων, των κινήσεων της οσίας, βρίσκεται σε αντίθεση με την πνευματική έξαρση που αποτυπώνεται στην έκφραση του προσώπου. Σε όλη την περίοδο του Μπαρόκ ο θρησκευτικός μυστικισμός ενισχύεται και από την αγιοποίηση νέων προσώπων στην Καθολική Εκκλησία. Τα οράματα και οι στιγμές έκστασης, που προκαλούνται από τη βαθιά θρησκευτική κατάνυξη και πίστη, συναντώνται συχνά στις καθημερινές διηγήσεις των ανθρώπων της εποχής.

22

Εικ. 22. *Μπερνίνι, "Η αρπαγή της Περσεφόνης" (1621-1622), μάρμαρο, ύψος 2,55 μ., Ρώμη, Βίλα Μποργκέζε.*

Χαρακτηριστικό έργο της εποχής Μπαρόκ, όπου παρουσιάζονται κατά τέτοιο τρόπο η συμπλοκή των μορφών, η πολυαξονικότητα και η περιστροφή τους, ώστε να αποτελέσουν ένα σύμπλεγμα περίβλεπτο, γεμάτο κίνηση και έντονη θεατρικότητα.

Εικ. 23. *Μπερνίνι, "Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας" (1645-1652), μάρμαρο, ύψος 3,50 μ., Ρώμη, εκκλησία Σάντα Μαρία ντε λα Βιτόρια.*

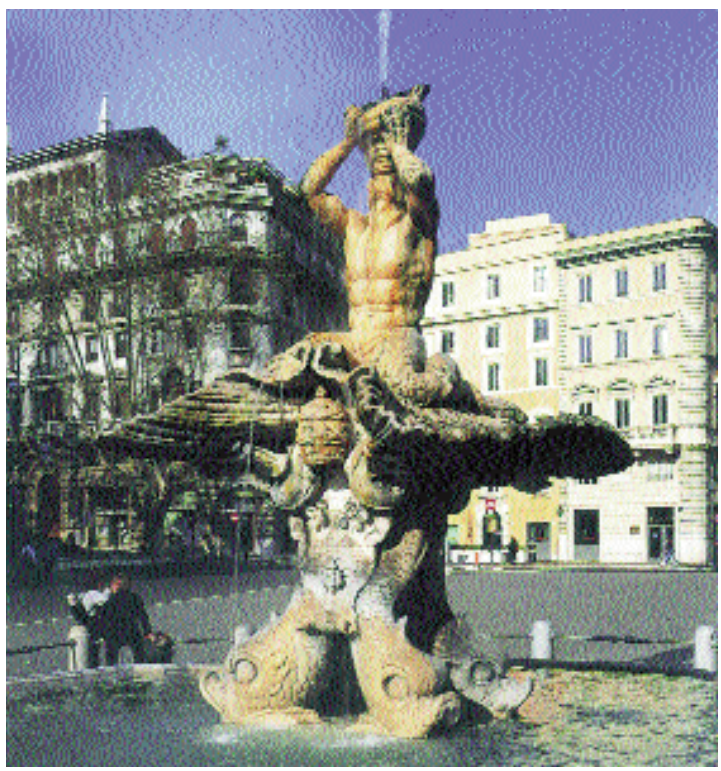
Τα γλυπτά έργα του Μπερνίνι, με την απόδοση της κίνησης, την επεξεργασία του υλικού και την έμφαση στην πλαστικότητα, δημιουργούν την εντύπωση ότι η μάζα εξαϋλώνεται. Στο έργο αυτό, που είναι μία από τις πιο εντυπωσιακές δημιουργίες ολόκληρου του 17ου αιώνα, η Αγία Θηρεσία εικονίζεται τη στιγμή ενός θείου οράματος κατά το οποίο Άγγελος Κυρίου εμφανίζεται μπροστά της και με βέλος με χρυσή αιχμή την υποβάλλει σε δοκιμασία. Η σύνθεση του έργου ακολουθεί την περιγραφή που έκανε για το γεγονός η ίδια η Θηρεσία. Το έργο είναι τοποθετημένο σε μια κόγχη, και το φως πέφτει επάνω στο πρόσωπο της Αγίας από μια κρυφή πηγή, από ψηλά. "Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας" χαρακτηρίζεται από την έντονη πλαστικότητα, τα πολλά φωτεινά και σκοτεινά σημεία, τα διαφορετικά υλικά και τα πολύπλοκα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η αρχιτεκτονική διαμορφώνει τον περιβάλλοντα χώρο του γλυπτού, δίνοντας έτσι την αίσθηση ενός δραματικού έργου που παίζεται μπροστά στα μάτια του θεατή.

23

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

Εικ. 24. *Μπερνίνι, Πλατεία του Αγίου Πέτρου (1657-1663), Ρώμη, Βατικανό.*
Στα αρχιτεκτονικά έργα του Μπερνίνι η μάζα χάνει την υπόστασή της μέσα από τον επιδέξιο χειρισμό των υλικών και των όγκων. Όσον αφορά το περιστύλιο της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, πρότεινε μια εντυπωσιακή λύση του χώρου γύρω από το μεγαλόπρεπο κτίριο, δημιουργώντας ένα πολεοδομικό και συμβολικό σημείο ένωσης ανάμεσα στο μνημείο και την πόλη, ανάμεσα στο ναό και το εκκλησίασμα. Το περιστύλιο είναι μια αλληγορική μορφή: τα "μπράτσα" της εκκλησίας ανοίγουν, για να αγκαλιάσουν και να δεχτούν όλους τους πιστούς της οικουμένης. Η ελλειψοειδής μορφή του όχι μόνο τονίζει τη μεγαλοπρεπή είσοδο της εκκλησίας, αλλά δημιουργεί μια τεράστια πλατεία, ένα χώρο συγκέντρωσης των πιστών και μια εντυπωσιακή διαδοχή χώρων.

Εικ. 26. *Μπερνίνι, Ιερό κουβούκλιο Αγίου Πέτρου (1633), Άγιος Πέτρος.*
Με τις επεμβάσεις που πραγματοποίησε ο Μπερνίνι στο εσωτερικό του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη κατάφερε να αποδώσει με εντυπωσιακό τρόπο τα ιδανικά, τις προσδοκίες και τις πνευματικές επιδιώξεις της παπικής Ρώμης. Στο κέντρο της εκκλησίας, κάτω από τον τεράστιο θόλο, οι τέσσερις κίονες που στηρίζουν το ιερό κουβούκλιο επάνω από τον τάφο του Αγίου Πέτρου "στροβιλίζονται" γύρω από τον άξονά τους, τονίζουν την κίνηση και δημιουργούν με την ελικοειδή τους μορφή μια συνεχώς αυξανόμενη ταλάντευση, που μεγιστοποιεί τις αντανακλάσεις του μπρούντζου και του χρυσού. Η θέαση αυτού του εντυπωσιακού έργου προκαλεί ζωηρή έκπληξη στον προσκυνητή και τον οδηγεί σε ψυχολογική ένταση.



Εικ. 25. *Μπερνίνι, "Κρήνη του Τρίτωνα" (1642-1643), Ρώμη.*
Στις κρήνες που κατασκεύασε στη Ρώμη ο Μπερνίνι βρήκε άλλη μια ευκαιρία για να εκφράσει το πολύπλευρο ταλέντο του. Συνδύασε με αρμονικό τρόπο τη φύση, τα υλικά, το φως και το χώρο της πόλης. Αντιλαμβανόταν την αρχιτεκτονική μέσα από το μάτι του γλύπτη, και η κίνηση, ο πλούτος των διακοσμητικών στοιχείων, η έκφραση των συναισθημάτων και ο αυθορμητισμός των γλυπτών του εμφανίζονταν και στις αρχιτεκτονικές του δημιουργίες.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Ταπισερί ή ταπετσαρία: Χειροποίητο ύφασμα με το οποίο διακοσμούνται και επενδύονται εσωτερικά οι τοίχοι μιας κατοικίας. Στις αρχές του 15ου αιώνα ιδρύθηκαν πολλά ταπητουργεία στην Ευρώπη, ενώ οι σπουδαιότεροι Φλαμανδοί ζωγράφοι έκαναν σχέδια για ταπισερί. Σημαντική είναι η ταπητουργία Γκο - μπλέν, που ιδρύθηκε στο Παρίσι στις αρχές του 17ου αιώνα.

Ρεαλισμός: Ο όρος χρησιμοποιείται στις εικαστικές τέχνες για να δηλώσει την απεικόνιση μορφών, αντικειμένων και γενικά της φύσης όπως πραγματικά ειναι η όπως βιώνονται καθημερινά από τον άνθρωπο. Ο ρεαλισμός παίρνει διαστάσεις καλλιτεχνικού κινήματος το 19ο αιώνα.

Βεντουτίστι: Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη "veduta" που δηλώνει τη ζωγραφική παρουσίαση ενός τοπίου ή ενός θέματος στο οποίο το τοπίο κυριαρχεί. "Βεντουτίστι" ονομάζονταν επίσης οι καλλιτέχνες οι οποίοι εκτελούσαν έργα με θέμα διάφορες απόψεις πόλεων, ερειπίων ή τοπίων. Η ακρίβεια στην απόδοση της πραγματικότητας ήταν ένα θετικό στοιχείο στα έργα της τοπιογραφίας, αλλά σιγά σιγά επικράτησαν και ορισμένες ελευθερίες, ιδίως στην απεικόνιση της φύσης ή των ανθρώπων. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα οι καλλιτέχνες δημιούργησαν νέες συνθέσεις τοπίων με φανταστικά στοιχεία, τα ονομαζόμενα "καπρίτσια".

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Ποια είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά της τέχνης της Αναγέννησης και του Μπαρόκ; Αναφέρετε τις σημαντικότερες ομοιότητες και διαφορές τους.
2. Μπορείτε να κάνετε έναν κατάλογο των χαρακτηριστικών της ζωγραφικής Μπαρόκ;
3. Πώς αιτιολογείτε τη χρήση της διαγώνιας σύνθεσης στη ζωγραφική Μπαρόκ;
4. Συζητήστε για τη χρήση των υλικών στην αρχιτεκτονική και στη γλυπτική του Μπαρόκ.
5. Βρείτε από ιστορικές πηγές πληροφορίες για την καθημερινή ζωή του Λουδοβίκου ΙΔ΄ και της Αυλής του και συνδυάστε τες με το ανάκτορο των Βερσαλλιών.

12

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Αντόνιο Κανόβα, "Έρωτας και Ψυχή" (1787-1793), μάρμαρο, Παρίσι, Λούβρο.

12. ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα στην Ευρώπη η φιλοσοφία του Διαφωτισμού οδήγησε στη διαμόρφωση νέων αντιλήψεων για τον κόσμο, οι οποίες στηρίχτηκαν στη λογική και στην πίστη για τη διαρκή ανθρώπινη πρόοδο. Η επιστημονική έρευνα ανοίγει νέους δρόμους, ενώ οι αλλαγές στις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές των κρατών είναι πολύ μεγάλες. Η εξέλιξη της τεχνολογίας και οι εφευρέσεις στοχεύουν στην ευτυχία του ανθρώπου και της ανθρώπινης κοινωνίας.

Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα ο δυτικός κόσμος γνωρίζει μια σειρά από ριζικές ανακατατάξεις. Η Γαλλική Επανάσταση (1789-1796) θέτει νέες βάσεις στην οργάνωση της κοινωνίας, της πολιτείας και του κράτους, καθώς και στη σχέση του ανθρώπου με το κοινωνικό σύνολο. Τα δικαιώματα του ανθρώπου, η ατομική ελευθερία, η έννοια του έθνους και του ελεύθερου πολίτη, η πολιτική αρετή και η συλλογική πρόοδος χαρακτηρίζουν το τέλος του 18ου και την αρχή του 19ου αιώνα. Η ραγδαία εκβιομηχάνιση, που ξεκίνησε από την Αγγλία και στηριζόταν στις συνεχείς προόδους της επιστήμης και της τεχνικής, καθώς και η ανάπτυξη του εμπορίου οδήγησαν σε μια νέα κατανομή του κέρδους και στην κοινωνική άνοδο της αστικής τάξης. Πλήθη κόσμου συγκεντρώνονται στις πόλεις, οι οποίες γνωρίζουν τεράστια ανάπτυξη. Νέοι κόσμοι ανακαλύπτονται και καινούριες αποικίες προστίθενται στα κράτη της Ευρώπης.

Με τον όρο “Νεοκλασικισμός” εννοούμε το ρεύμα της τέχνης που επικράτησε από το 1750 περί-

Η Αισθητική, ως ένας ιδιαίτερος τομέας της φιλοσοφίας, μελετά την τέχνη αναπτύσσοντας το θεωρητικό προβληματισμό της. Διαμορφώθηκε στα μέσα περίπου του 18ου αιώνα από τον Α. Μπαουμγκάρτεν (1714-1762) και συνδέει την καλλιτεχνική έκφραση με την ανθρώπινη σκέψη. Η Αισθητική ασχολείται με τη θεωρία του "ωραίου" και τα συναισθήματα που αυτό γεννά στον άνθρωπο. Έτσι, η τέχνη εμφανίζεται ως ένας τομέας της πνευματικής αναζήτησης του ανθρώπου, ξεχωριστός από την επιστήμη και την ηθική. Αν λοιπόν στόχος της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η πραγμάτωση του ωραίου, η Αισθητική μελετά το ωραίο εκεί όπου εμφανίζεται, δηλαδή στα έργα τέχνης.

που έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και εξέφρασε το θεωρητικό προβληματισμό της εποχής, την επαναστατική ορμή και τα υψηλά οράματα της κοινωνίας. Σύμφωνα με τις αρχές του Διαφωτισμού, κάθε επιστημονική εξέλιξη θα έπρεπε να οδηγεί τον άνθρωπο στην αθωότητα που χαρακτήριζε τα πρωτόγονα όντα και στη δημιουργία ενός κόσμου στον οποίο θα κυβερνά ο νόμος της λογικής και της ισότητας. Τα έργα τέχνης της κλασικής αρχαιότητας, σύμφωνα με τη φιλοσοφία της εποχής, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το πρότυπο αυτής της θεωρητικής σκέψης. Η μίμηση της αρχαιότητας θα οδηγούσε έτσι στο πλησίασμα της απλότητας της φύσης, όπου κυριαρχεί το αληθινό, το μέτρο και ο κανόνας, με αποτέλεσμα την ηθική και την πολιτική αναγέννηση της ανθρωπότητας. Η ελληνική τέχνη αναγνωρίζεται ως ο "ιδανικός τύπος" και, μέσα από τη μίμησή της, ο καλλιτέχνης του Νεοκλασικισμού στοχεύει στη μίμηση της φύσης και συνεπώς του ιδεώδους. Ως εκ τούτου, η μίμηση αυτού του "ιδανικού τύπου" μπορεί να διαφυλάξει τις αισθητικές και τις ηθικές αξίες που δε χάθηκαν με το πέρασμα του χρόνου. Το μεγαλείο της ψυχής, η ομορφιά των σωμάτων, οι ηθικές αξίες, η πολιτική αρετή, η μελωδικότητα της γλώσσας, το κλίμα είναι τα στοιχεία στα οποία βασίζεται η τελειότητα των έργων της ελληνικής τέχνης κατά το Βίνκελμαν (J.J. Winckelmann, 1717-1768), τον κυριότερο θεωρητικό του Νεοκλασικισμού. Τα έργα των καλλιτεχνών θα έπρεπε να διαποτίζονται από την "ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο" των έργων της κλασικής αρχαιότητας. Η ελληνική αλλά και η ρωμαϊκή αρχαιότητα αποτέλεσαν αισθητικά αλλά και ηθικά πρότυπα, και οδήγησαν σε πολλές θεωρητικές διαμάχες, διεκδικώντας πότε η μία και πότε η άλλη τα πρωτεία της τέχνης. Τα κριτήρια εξαρτιόνταν κάθε φορά από τις ιστορικές επιλογές των κοινωνιών. Για παράδειγμα, η δημοκρατική περίοδος της ρωμαϊκής ιστορίας θεωρήθηκε πρότυπο για τη Γαλλική Επανάσταση, ενώ η αυτοκρατορική Ρώμη υπήρξε το πρότυπο της ναπολεόντειας Γαλλίας.

Για τους νέους καλλιτέχνες της Γαλλίας, της Αγγλίας και της Γερμανίας το ταξίδι στη Νότια Ευρώπη αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσής τους. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες ταξίδευαν στις κοιτίδες των αρχαίων πολιτισμών και τροφοδοτούσαν τη φαντασία τους, ενώ ταυτόχρονα επιδίδονταν σε μια λεπτομερή μελέτη των αρχαιοτήτων. Παράλληλα, οι αρχαιολογικές ανασκαφές στην Ηράκλεια και την Πομπηία έφεραν στην επιφάνεια νέα ευρήματα και συνεπώς νέες ευκαιρίες μελέτης των αρχαιότερων πολιτισμών. Η προσέγγιση της κλασικής αρχαιότητας συνοδευόταν από την πίστη στα σύγχρονα ιδανικά και στη σύγχρονη πραγματικότητα των εθνών, που διαμορφώθηκαν στην αρχή του 19ου αιώνα.

Ο Νεοκλασικισμός αντιτίθεται στον υπερβολικό χαρακτήρα και στην πολύπλοκη έκφραση της τέχνης του Μπαρόκ, καθώς και στην ελαφρότητα και τη διάσπαση της μορφής του Ροκοκό. Επιδιώκει τη μετάδοση των αισθητικών αρχών που πηγάζουν από την πίστη στην αρμονία της φύσης, στη λογική και στην αντανάκλαση της ηθικής διαύγειας, της απλότητας, της κάθαρσης.

Αρχιτεκτονική

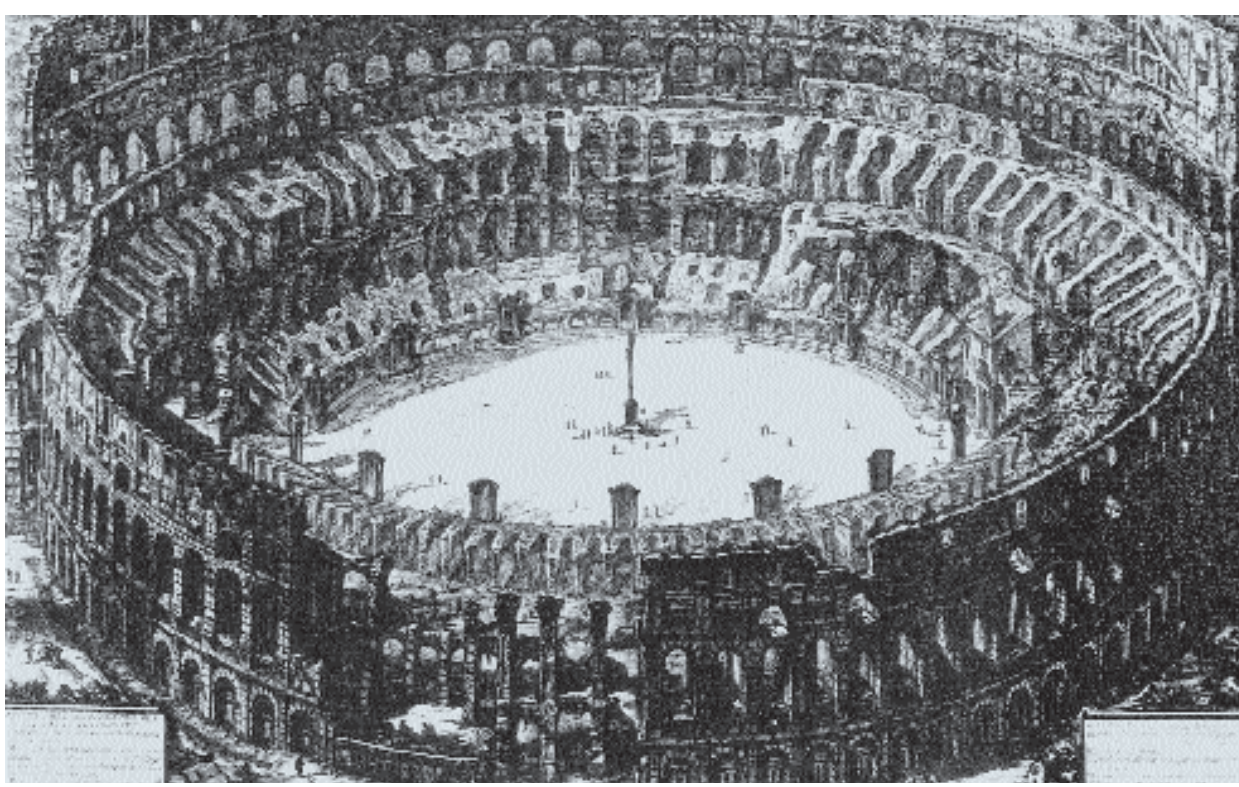
Ολόκληρη η μορφή του ελληνικού ναού αντιγράφεται στις αρχιτεκτονικές δημιουργίες του Νε-

Εικ. 1. *Αβά Λοζιέ (Laugier), Προμετωπίδα από το βιβλίο του "Δοκίμιο για την Αρχιτεκτονική" (1753).*

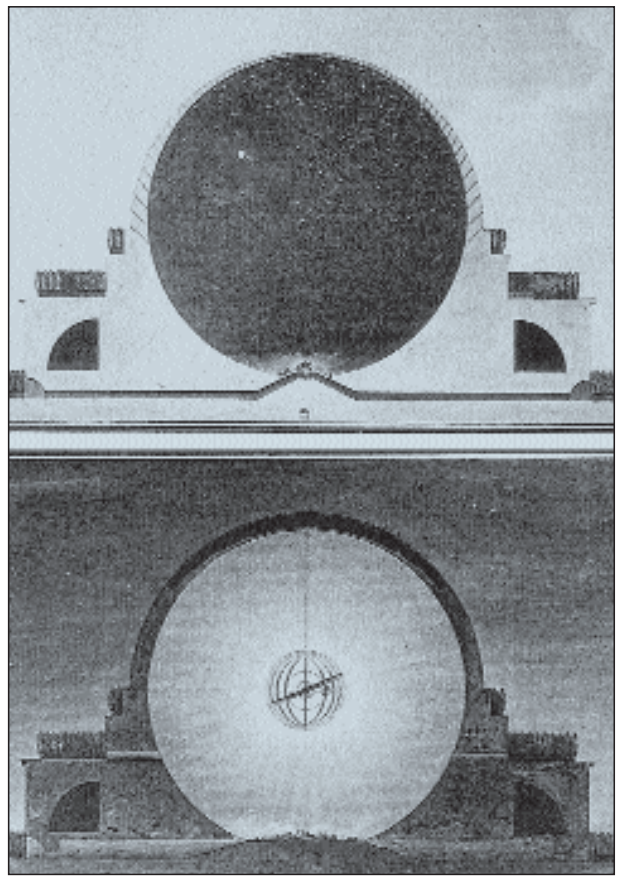
Μια γυναικεία μορφή που παριστάνει την Αρχιτεκτονική δείχνει με το χέρι της μια πρωτόγονη καλύβα. Αυτό το απλό ανθρώπινο κατασκεύασμα, με τα απέριττα στοιχεία του, τις κατακόρυφες κολόνες και τα οριζόντια δοκάρια, αντιπροσωπεύει το λογικό τρόπο γέννησης της αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με τον Αβά Λοζιέ, η μορφή των ελληνικών ναών πηγάζει από τη μορφή της καλύβας και συνεπώς η μίμηση ενός ελληνικού ναού δεν είναι τίποτα άλλο από τη μίμηση απλών κατασκευών που βασίζονται στους θεμελιώδεις κανόνες οργάνωσης της φύσης.

Εικ. 2. *Τζιοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι (Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778), Το Κολοσσαίο της Ρώμης, από τη συλλογή των χαλκογραφιών με θέμα "Όψεις" της Ρώμης.*

Ο Ιταλός χαράκτης και αρχιτέκτονας Πιρανέζι υποστήριζε το μεγαλείο της ρωμαϊκής τέχνης, σε αντίθεση με το Γερμανό ιστορικό της τέχνης Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν ο οποίος πρέσβευε την υπεροχή της ελληνικής. Για τον Πιρανέζι το μεγαλείο της ρωμαϊκής τέχνης και της αρχιτεκτονικής εκφράστηκε στα δημόσια έργα και στα μεγαλοπρεπή κτίρια της δημοκρατικής Ρώμης. Κατά την άποψή του, οι Ρωμαίοι, απόγονοι των Ετρούσκων, κληρονόμησαν από αυτούς τον απλό τρόπο κατασκευής των οικοδομημάτων, αποφεύγοντας την πολυπλοκότητα και τη διακόσμηση της ελληνικής τέχνης. Από τις χαλκογραφίες του Πιρανέζι - διάσημες ακόμα και στην εποχή του - μπορούμε να πούμε ότι ξεκίνησε η "λατρεία" και η μελέτη των αρχαίων ερειπίων που χαρακτήρισε το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.



3



4

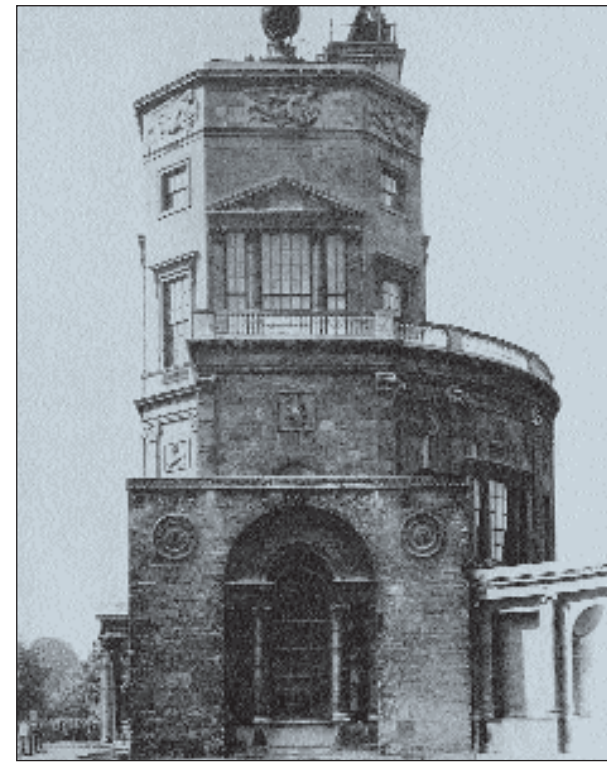
οκλασικισμού. Οι ρυθμοί της κλασικής αρχαιότη - τας, μετά την αμφισβήτησή τους από το Μπαρόκ, χρησιμοποιούνται σύμφωνα με τις αρχές της συμμετρίας και της αναλογίας των μερών. Τα χαρακτη - ριστικά της αρχιτεκτονικής του Νεοκλασικισμού είναι η σταθερότητα, η στιβαρότητα και η μεγαλο - πρέπεια και πηγάζουν από την επιθυμία να δημιουργηθεί ένας κόσμος αγνός, απλός και μεγαλειώ - δης, αντίστοιχος με τον κλασικό. Τα κτίρια διακρίνονται για τις μονόχρωμες, καθαρές επιφάνειες με τις γραμμικές διακοσμήσεις και τα ελάχιστα ανάγλυφα στοιχεία, για τα αετώματα, τις ελεύθερες κι - ονοστοιχίες και τις άλλες λεπτομέρειες που απαντούν στους αρχαίους κλασικούς ναούς.

Εικ. 3. *Ετιέν-Λουί Μπουλέ (Etienne-Louis Boullée, 1728-1799), "Κενοτάφιο του Νεύτωνα" (1780-1790), πενάκι, 0,73 x 0,49 μ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη.*

Ένα από τα μεγάλα ουτοπικά σχέδια του Μπουλέ, όπου παρουσιάζεται η δύναμη την οποία εκπέμπει μια απλή μορφή που περικλείει μια μεγάλη ιδέα. Η τελειότητα της κενής σφαίρας περικλείει στο εσωτερικό της την τελειότητα της σκέψης του Νεύτωνα. Το κενοτάφιο του Νεύτωνα βρίσκεται στο κέντρο, ενώ στην περιφέρεια της σφαίρας μικρές τρύπες επιτρέπουν στο φως να μπει και να δώσει την εντύπωση του ουρανού. Στην αρχιτεκτονική του Μπουλέ θριαμβεύουν οι καθαρές μορφές (κύβος, κύλινδρος, σφαίρα, κώνος, πυραμίδα), ενώ δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην εντύπωση που δημιουργεί ο όγκος του κτιρίου σε συνδυασμό με τη σκιά και το φως.

Εικ. 4. *Τζέιμς Στούαρτ, Νίκολας Ρέβετ (James Stuart, 1713-1788, Nicholas Revett, 1720-1804), σχέδιο αναπαράστασης του Πύργου των Ανέμων της Αθήνας (1762).*

Επηρεασμένοι από την αρχιτεκτονική του Παλάντιο αλλά και από την κλασική αρχαιότητα, οι 'Αγγλοι στρέφονται πια προς την Ελλάδα. Έτσι, όλο το 18ο αιώνα στην αρχιτεκτονική τους κυριαρχούν οι κλασικοί αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, η ομοιογένεια και η μεγαλοπρέπεια. Από τους πρώτους που κάνουν γνωστές στην Αγγλία τις ελληνικές αρχαιότητες ήταν οι Στούαρτ και Ρέβετ, οι οποίοι, μετά το ταξίδι τους στην Ελλάδα το 1751, δημοσίευσαν το βιβλίο τους με τίτλο: *Οι αρχαιότητες των Αθηνών μετρημένες και αποτυπωμένες από τον Τζέιμς Στούαρτ και τον Νίκολας Ρέβετ, ζωγράφους και αρχιτέκτονες.* Η επιτυχία του βιβλίου ήταν άμεση. Η επίδραση της κλασικής τέχνης είναι εμφανής στην εξωτερική διαμόρφωση των κτιρίων, αλλά και στις διακοσμήσεις των εσωτερικών χώρων, στα έπιπλα, στα υφάσματα, στα κοσμήματα, ακόμα και στα χτενίσματα και στις ενδυμασίες.



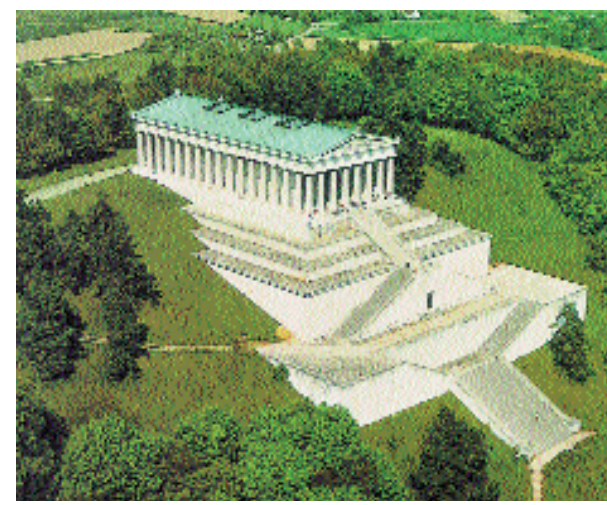
5

Εικ. 5. *Τζέιμς Γουάιατ (James Wyatt), Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (1773).*

Ο Πύργος των Ανέμων αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή πρότυπα του Νεοκλασικισμού. Χρησιμοποιήθηκε σε πολλά δημόσια κτίρια, ακόμα και σε εκκλησίες.

Εικ. 6. *Λέο φον Κλέντσε (L. von Klenze, 1784-1864), Βαλχάλα (Walhalla) (1830-1842).*

Στο τέλος του 18ου και στην αρχή του 19ου αιώνα η Γερμανία γίνεται κέντρο πολιτικών ταραχών. Καθώς αφυπνίζεται η εθνική συνείδηση των Γερμανών ενάντια στη Γαλλία και αναπτύσσεται ένα εθνικό πολιτιστικό συναίσθημα, οι Γερμανοί αρχιτέκτονες ασπάζονται το κίνημα του Νεοκλασικισμού. Ο Βαυαρός αρχιτέκτονας Κλέντσε, μετά το ταξίδι του στην Ελλάδα, κατασκευάζει στο Ρέγκενσμπουργκ (Regensburg) το κτίριο Βαλχάλα, το οποίο είναι μνημείο των Γερμανών ηρώων. Η ανοικοδόμηση του μεγαλοπρεπούς αυτού κτιρίου στην κορυφή ενός λόφου που βρέχεται από το Δούναβη, η αυστηρότητα του δωρικού ρυθμού, ο πλούσιος εσωτερικός διάκοσμος στοχεύουν στην εξύψωση της εθνικής συνείδησης των Γερμανών. Το κτίριο αυτό χτίστηκε ως ηρώο και αφιερώθηκε στη μνήμη του γερμανικού πνεύματος. "Η επίσκεψη στη Βαλχάλα", έλεγε ο πρίγκιπας Λουδοβίκος της Βαυαρίας, κατ' επιθυμία του οποίου δημιουργήθηκε το κτίριο, "πρέπει να βοηθά κάθε Γερμανό να γίνεται καλύτερος και πιο Γερμανός από πριν".



6

Εικ. 7. *Τόμας Τζέφερσον (Thomas Jefferson, 1743-1826), Η κατοικία του στο Μοντιτσέλο της Βιρτζίνια (1796-1806).*

Στην Αμερική τα στοιχεία του ευρωπαϊκού Νεοκλασικισμού εμφανίζονται στην αρχιτεκτονική σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Στην περίοδο της αποικιοκρατίας κυριαρχούν στοιχεία από τις γαλλικές μιμήσεις της αρχαιότητας και τον αγγλικό νεο-παλαντιανισμό. Στη συνέχεια, με την Ανακήρυξη της Ανεξαρτησίας, οι κίονες και τα αετώματα συνδυάζονται με την αναζήτηση δημοκρατικών συμβόλων, αναγκαίων για τη νέα πολιτική και διοικητική δομή των Ηνωμένων Πολιτειών. Το αποτέλεσμα είναι μια ιδιότυπη άνθηση του Νεοκλασικισμού στην Αμερική, η οποία ποικίλλει από την πιστή αναπαραγωγή του Παρθενώνα μέχρι τη χρησιμοποίηση διάφορων ελληνικών και ρωμαϊκών στοιχείων στα δημόσια κτίρια αλλά και στις ιδιωτικές κατοικίες. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατοικία του Τόμας Τζέφερσον στο Μοντιτσέλο της Βιρτζίνια. Ο Τζέφερσον ήταν αρχιτέκτονας και είχε σπουδάσει στη Γαλλία, πριν να γίνει ο τρίτος πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Επηρεάστηκε από τον Παλάντιο αλλά και από το Νεοκλασικισμό της Γαλλίας και χρησιμοποίησε ρωμαϊκά στοιχεία στα κτίρια που έχτισε στην πατρίδα του, για να τονίσει τις δημοκρατικές βάσεις της πολιτικής του.

7

8

9

Ζωγραφική

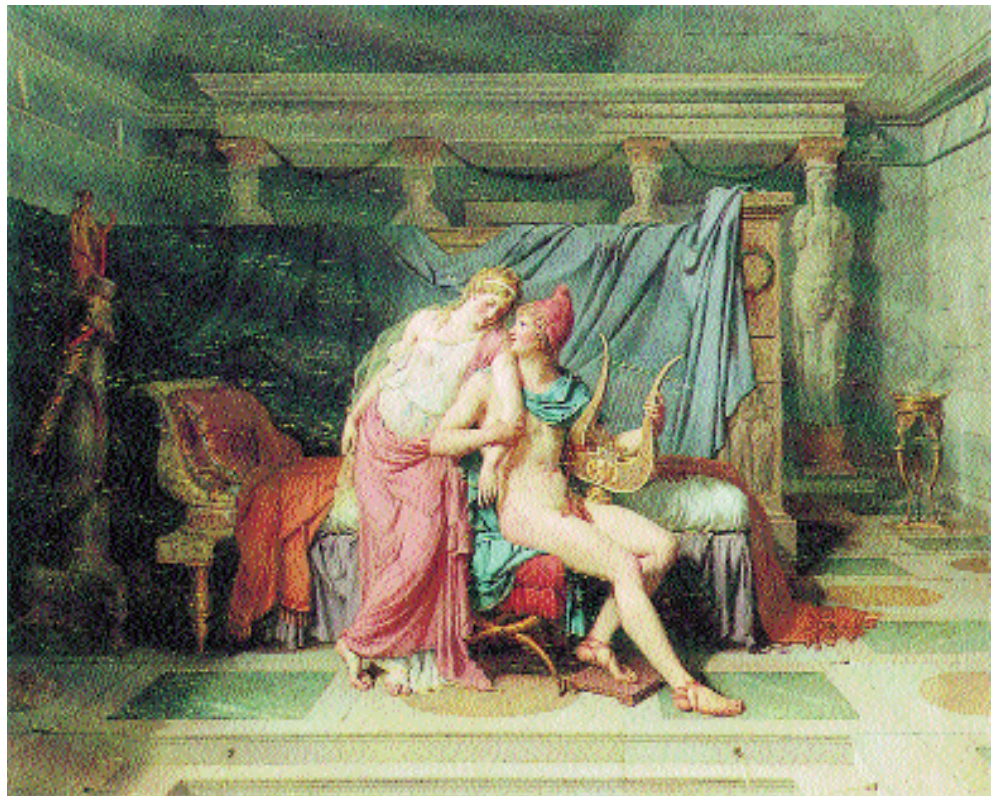
Ο Νεοκλασικισμός ήταν αντίθετος με την πολυπλοκότητα των μορφών και την έξαρση της φαντασίας στη ζωγραφική του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Η ζωγραφική του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζεται από την εξιδανίκευση των μορφών, τη σαφήνεια και την έμφαση στα περιγράμματα, την υπεροχή της γραμμής σε σχέση με το χρώμα, την ακρίβεια και την περιορισμένη χρήση των λεπτομερειών, την αποφυγή της απόδοσης του βάθους. Οι μορφές γίνονται αυστηρά περιγραφικές και λόγω της σαφήνειας των περιγραμμάτων ξεπροβάλλουν από τον πίνακα σαν γλυπτά. Οι σκιές και οι διακυμάνσεις του φωτισμού - έντονο στοιχείο της ζωγραφικής του Μπαρόκ - συνεχώς μετριάζονται και σε ορισμένες περιπτώσεις εκλείπουν εντελώς. Ο θεατής υποχρεώνεται να εστιάσει την προσοχή του στο πρώτο επίπεδο του έργου και συνήθως στο κέντρο, όπου βρίσκεται και το σημαντικότερο κομμάτι της σύνθεσης. Με την απεικόνιση του γυμνού σώματος εκφράζονται με αλληγορικό τρόπο αξίες όπως η αλήθεια, η αρετή, ακόμα και η φύση στην τελειότερη και αψεγάδιαστη μορφή της. Η ζωγραφική του Νεοκλασικισμού αντλεί τα θέματά της από την ελληνική και τη ρωμαϊκή μυθολογία, καθώς και από την ιστορία, εξυμνώντας τον ηρωισμό και την υπέρτατη αφοσίωση στα ιδανικά του έθνους και της πατρίδας.

Εικ. 8. *Ζαν-Ογκύστ-Ντομινίκ Ενγκρ (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867), "Η αποθέωση του Ομήρου" (1827), λάδι σε μουσαμά, 3,80 x 5,07 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Ο Όμηρος περιστοιχίζεται από φιλοσόφους, καλλιτέχνες και "κλασικούς και μοντέρνους" συγγραφείς. Στους κλασικούς ο ζωγράφος τοποθετεί το Ραφαήλ και το Δάντη, ενώ στα σκαλιά, καθιστές, βρίσκονται η Ιλιάδα και η Οδύσσεια. Η μορφή του Ομήρου ακολουθεί τις περιγραφές που αφορούσαν το άγαλμα του Ολυμπίου Διός στην Ολυμπία και εκείνη την εποχή είχαν ευρεία διάδοση στη Γαλλία.

Εικ. 9. *Ζακ-Λουί Νταβίντ (Jacques-Louis David, 1743-1825) "Ο θάνατος του Μαρά" (1793), λάδι, 1,65 x 1,26 μ., Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.*

Σ' αυτό το έργο ο Νταβίντ δεν απεικονίζει μονάχα το θάνατο του ήρωα της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά το θάνατο ενός ανθρώπου που πεθαίνει υποστηρίζοντας τις ιδέες του. Ο Μαρά αφήνει την τελευταία του πνοή με την πένα ακριβώς δίπλα του, σύμβολο της ελευθεροτυπίας και της υπεράσπισης των ανθρώπινων ελευθεριών. Στην απόδοση του θέματος δεν υπάρχουν περιττές λεπτομέρειες, η προοπτική απουσιάζει και τα αντικείμενα είναι λιτά, ενώ το βλέμμα του θεατή συγκεντρώνεται στο φωτισμένο, γαλήνιο πρόσωπο του Μαρά. Κανένα ίχνος πόνου ή αγωνίας δε σκιάζει το πρόσωπο του ήρωα, που πεθαίνει για τα ιδανικά της πατρίδας του.

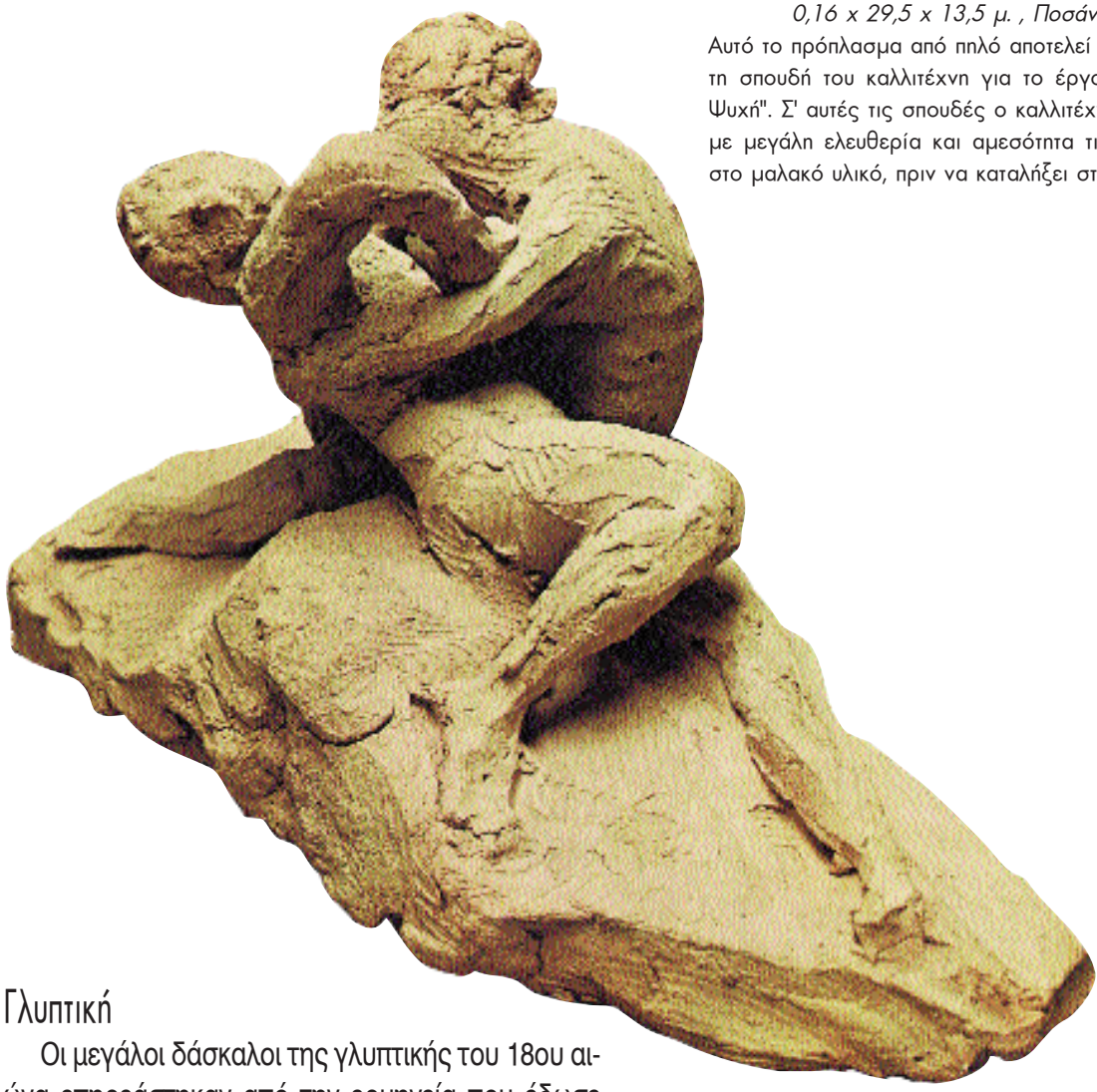


10

11

Εικ. 10. *Ζακ-Λουί Νταβίντ, "Ο έρωτας του Πάρη και της Ελένης" (1788), λάδι, 1,46 x 1,81 μ., Παρίσι, Λούβρο.*
Η καθαρότητα των κορμιών, η χάρη της κίνησης και ο πλούτος των υφασμάτων του Πάρη και της Ελένης, οι οποίοι βρίσκονται στο κέντρο του πίνακα και αποτελούν ένα σύμπλεγμα, δίνουν την εντύπωση ενός γλυπτού. Σκόπιμα ο καλλιτέχνης έχει αποκόψει κάθε φυγή προς το βάθος του πίνακα. Η διάρθρωση του εσωτερικού χώρου, οι διακοσμητικές λεπτομέρειες, η στοά με τις Καρυάτιδες, τα έπιπλα φανερώνουν την επίδραση της κλασικής αρχαιότητας και τις πηγές του Νεοκλασικισμού.

Εικ. 11. *Ζαν-Ογκύστ-Ντομινίκ Ενγκρ, "Η λουόμενη" (1808), λάδι σε μουσαμά, 1,40 x 0,95 μ., Παρίσι, Λούβρο.*
Ο Ενγκρ υπήρξε μαθητής του Νταβίντ. Ταξίδεψε στην Ιταλία (1806-1810) και μελέτησε την ιταλική Αναγέννηση και το Ραφαήλ, αλλά και τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Υποστήριξε με ζήλο τις αρχές της κλασικής αρμονίας, της ισορροπίας και της καλλιτεχνικής πειθαρχίας. Απέδιδε την ηρεμία των ευγενών συναισθημάτων χωρίς χρωματικές εξάρσεις, αποφεύγοντας και αυτός τις πολλές και περιττές λεπτομέρειες. Στη "Λουόμενη", καθώς από το έργο αυτό απουσιάζει κάθε υλική λεπτομέρεια, το γυμνό γυναικείο κορμί εξιδανικεύεται. Οι χρωματικές επιφάνειες των υφασμάτων που πλαισιώνουν το γυμνό κορμί, το φως, οι όγκοι των αντικειμένων και το κεντρικό θέμα είναι όλα ισορροπημένα και το καθένα τοποθετημένο σε άμεση σχέση με τη γενική εικόνα του έργου. Το μέρος αποτελεί τμήμα ενός συνόλου και με αυτή τη σχέση ορίζεται η αρμονία.



Εικ. 12. *Αντόνιο Κανόβα (Antonio Canova, 1757-1822), "Έρωτας και Ψυχή" (1787), πηλός, 0,16 x 29,5 x 13,5 μ. , Ποσάνιο, Γλυπτοθήκη,*
Αυτό το πρόπλασμα από πηλό αποτελεί ίσως την πρώτη σπουδή του καλλιτέχνη για το έργο "Έρωτας και Ψυχή". Σ' αυτές τις σπουδές ο καλλιτέχνης αποτύπωνε με μεγάλη ελευθερία και αμεσότητα τις σκέψεις του στο μαλακό υλικό, πριν να καταλήξει στην τελική λύση.

Γλυπτική

Οι μεγάλοι δάσκαλοι της γλυπτικής του 18ου αιώνα επηρεάστηκαν από την ερμηνεία που έδωσε για την αρχαία τέχνη ο Βίνκελμαν. Σύμφωνα με το Βίνκελμαν, η γλυπτική πρέπει να μιμείται την ιδεατή φύση, όπως αυτή αποδόθηκε στα γλυπτά των αρχαίων Ελλήνων. Με αυτό τον τρόπο μπορούν να εκφραστούν οι ηθικές αξίες, οι οποίες θα πρέπει να αποτελούν κύριο μέλημα των καλλιτεχνών. Τα έργα της κλασικής γλυπτικής που διαμόρφωναν μέχρι την αρχή του 19ου αιώνα τις κατευθύνσεις των καλλιτεχνών ήταν αυτά της ελληνιστικής εποχής ή ρωμαϊκά αντίγραφα. Όμως με τη μεταφορά των μαρμάρων του Παρθενώνα στην Αγγλία από το Λόρδο Έλγιν, το 1806, για πρώτη φορά οι καλλιτέχνες των ευρωπαϊκών χωρών μπόρεσαν να δουν και να θαυμάσουν από κοντά έργα της ακμής της ελληνικής γλυπτικής.

Τα γλυπτά του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζονται από τη συγκρατημένη κίνηση, τη γεωμετρική οργάνωση και την πυραμιδοειδή ιεράρχηση των όγκων, τη συμμετρία και τις σωστές αναλογίες. Στόχος των γλυπτών είναι να μεταφέρουν στο υλικό, με τη βοήθεια της τεχνικής, την "ιδέα". Για παράδειγμα, το γυμνό παραπέμπει στον άνθρωπο τον απελευθερωμένο από όλα τα εξωτερικά στοιχεία και απαλλαγμένο από τα σημάδια του χρόνου, σχεδόν αιώνιο. Έτσι, δεν αποτυπώνονται επάνω στα σώματα οι λεπτομέρειες του δέρματος ούτε άλλα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να αποδώσουν τη φυσική υπόσταση της ύλης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον επιδεικνύουν οι καλλιτέχνες για την προτομή, όπως επίσης και για τις επιτοίχιες παραστάσεις.

13

14

15

Εικ. 13. *Αντόνιο Κανόβα, "Έρωτας και Ψυχή" (1787-1793), μάρμαρο, 1,55 x 1,68 μ., Παρίσι, Λούβρο.*
Το έργο αναπαριστά το φτερωτό Έρωτα να ασπάζεται την Ψυχή, για να της ξαναδώσει ζωή. Η εικόνα της Ψυχής, που συγκρατείται από τον Έρωτα με ανάλαφρες κινήσεις, γίνεται το σύμβολο της ανάτασης προς το ιδανικό. Ο όγκος του μαρμάρου ισορροπεί με μεγάλη ακρίβεια και το υλικό έχει δουλευτεί μέχρι να γίνει "διάφανο".

Εικ. 14. *Αντόνιο Κανόβα, "Έρωτας και Ψυχή" (1787), προσχέδια, Ποσάνιο, Γλυπτοθήκη.*

Εικ. 15. *Αντόνιο Κανόβα, "Ήβη" (1816-1817), μάρμαρο και επιχρυσωμένος μπρούντζος, 1,58 x 0,74 x 0,82 μ., Φορλί, Δημοτική Πινακοθήκη.*
Το ανάλαφρο βήμα της νεαρής κόρης, η χάρη της κίνησης και η συγκρατημένη έκφραση αναπαριστούν σ' αυτό το έργο την ιδεατή ομορφιά. Χρωματίζοντας ελαφρά τα χείλη και τα μάγουλα, ο Κανόβα ακολουθεί την τεχνική των αρχαίων Ελλήνων, για να δώσει στη μορφή της Ήβης ζωντάνια.

16

17

Εικ. 16. *Μπ. Α. Τόρβαλσεν (B. A. Thorwaldsen, 1770-1844), "Ο Γανυμήδης και ο αετός" (1817), μάρμαρο, Κοπεγχάγη, Μουσείο Τόρβαλσεν.*

Εμπνευσμένος από την ελληνική κλασική τέχνη, ο Τόρβαλσεν αποδίδει τις μορφές με μετωπικότητα αναγλύφου. Στην τριγωνική αυτή σύνθεση τα πάντα είναι οργανωμένα σύμφωνα με την κλασική καθαρότητα, ισορροπία και συμμετρία και δημιουργούν μια ολότητα στην οποία τίποτε δε θα μπορούσε να προστεθεί ή να αφαιρεθεί, χωρίς να ζημιωθεί το σύνολο.

Εικ. 17. *Ζ. Α. Ουντόν (J. A. Houdon, 1741-1828), "Ναπολέοντας ο Α΄, αυτοκράτορας της Γαλλίας" (1806), τερακότα, 0,51 x 0,28 x 0,20 μ., Ντιζόν, Μουσείο Καλών Τεχνών.*

Ακολουθώντας το πρότυπο των προτομών της αρχαιότητας (μετωπικότητα, ευθυγραμμισμένο κόψιμο των ώμων), ο καλλιτέχνης παρουσιάζει το Ναπολέοντα ως ένδοξο ηγεμόνα, με την ήρεμη μεγαλοπρέπεια αλλά και το οξυδερκές βλέμμα που ταιριάζει σε έναν απόλυτο άρχοντα.

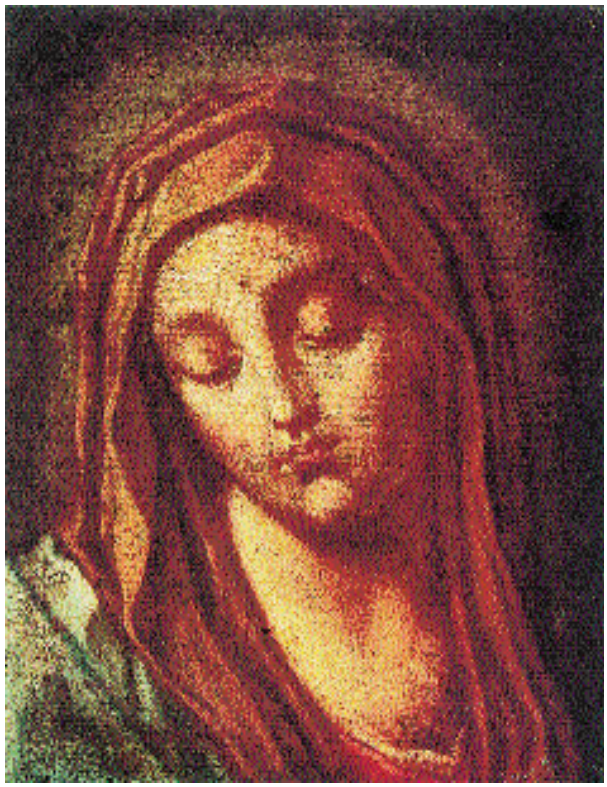
Η τέχνη στην Ελλάδα

ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ

Σε όλη τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας η καλλιτεχνική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο παρουσιάζει ιδιομορφίες οι οποίες άλλοτε σχετίζονται με τη λαϊκή και άλλοτε με τη μεταβυζαντινή τέχνη, που χρονικά εκτείνεται από την Άλωση μέχρι την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους. Τόσο στη ζωγραφική (τέμπλα εκκλησιών, τοιχογραφίες και διακοσμητικές λεπτομέρειες) όσο και στην αρχιτεκτονική (αρχοντικά του Πηλίου και της Βόρειας Ελλάδας, οικοδομήματα των νησιών του Αιγαίου, εκκλησίες) συνεχίζεται μια δημιουργία που πολύ απέχει από τα καλλιτεχνικά κινήματα της Ευρώπης. Στην αγιογραφία, η οποία συνεχίζει την ανάπτυξή της στο πλαίσιο της μεταβυζαντινής δημιουργίας, εμφανίζονται ήδη από το 16ο αιώνα οι πρώτες επιρροές από τη δυτική ζωγραφική, οι οποίες διαμορφώνουν τις βάσεις για την ανάπτυξη της κοσμικής τέχνης. Η επίδραση της δυτικής τέχνης εντοπίζεται κυρίως, λόγω της βενετσιάνικης κατοχής, σε έργα της Κρητικής Σχολής, για να κορυφωθεί στα Επτάνησα, στα οποία, μετά την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους το 1669, κατέφυγαν οι Κρήτες αγιογράφοι (κυρίως στην Κέρκυρα και στη Ζάκυνθο). Έτσι στα Επτάνησα, στις αρχές του 18ου αιώνα, με τη συμβολή της εύπορης αστικής τάξης και λόγω των επαφών με τα πανεπιστήμια και την τέχνη της Ιταλίας καρποφορούν η δυτική παιδεία και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός, ο οποίος προβάλλει τα ιδανικά της ελληνικής αρχαιότητας με στόχο να

Εικ. 18. *Παναγιώτης Δοξαράς (1622-1729), "Παναγία", λάδι σε καμβά, 0,43 x 0,32 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

"...καλλίτερον από κάθε άλλο είναι να δουλεύεσε από το φυσικόν και αληθινόν...", έγραφε το 1726 στο θεωρητικό του βιβλίο *Περί ζωγραφίας* ο Π. Δοξαράς, ο εισηγητής της ζωγραφικής "στο νατουράλε". Γνώστης της ιταλικής τέχνης, απομακρύνεται από την αλληγορία και τον υπερβατικό χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης και χρησιμοποιεί το φυσικό μοντέλο για να ζωγραφίσει τα θρησκευτικά του θέματα: "...το οποίον τυχαίνει να το έχης αενάως κατ' έμπροσθεν εις τα όμματα ωσάν υπόδειγμα πρωτότυπον και βέβαιον διδάσκαλον..." Σ' αυτό τον πίνακα συγκεντρώνονται τα στοιχεία της αναγεν-



18

19

νησιακής ζωγραφικής όπως η προοπτική, το κιαροσκούρο, η φυσικότητα των μορφών και η αντικατάσταση της αυγοτέμπερας από το λάδι. Είναι προφανής η ρήξη με τη βυζαντινή τεχνοτροπία και ο προσανατολισμός της επτανησιακής τέχνης στη Δύση.

Εικ. 19. *Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), "Προσωπογραφία λογίου", λάδι σε καμβά, 0,76 x 0,60μ. , Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Ο Κουτούζης ήταν ιερωμένος, με ιδιόμορφο ατίθασο χαρακτήρα και οξύτατος κριτής της κοινωνίας της Ζακύνθου, όπως φαίνεται από τα σατιρικά του ποιήματα. Με την ίδια κριτική ματιά ζωγράφισε προσωπογραφίες, διεισδύοντας στην ψυχολογία και στο χαρακτήρα του εικονιζομένου, τον οποίο φέρνει σε άμεση επαφή με το θεατή, χωρίς καμία διάθεση εξωραϊσμού ή εξιδανίκευσης.

Εικ. 20. *Νικόλαος Καντούνης (1767-1834), "Αυτοπροσωπογραφία", λάδι σε καμβά, 1,00 x 0,84 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Συνεχιστής και θαυμαστής του Κουτούζη, ο Ν. Καντούνης, ιερωμένος και αυτός, είναι ένας συνειδητός καλλιτέχνης. Στην αυτοπροσωπογραφία του ο καλλιτέχνης δείχνει με το χέρι του την επιγραφή που δηλώνει ότι είναι αυτοδίδακτος, τονίζοντας τον κόπο που απαιτείται για την απόκτηση της καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας. Ο μόχθος και ο χρόνος είναι οι δάσκαλοι "και ουδείς άλλος". Η αλληγορική παράσταση στο επάνω δεξιό μέρος του πίνακα απεικονίζει το Χρόνο φτερωτό, όπως τον παρουσίασαν η Αναγέννηση και το Μπαρόκ, για να φανεί ότι μόνο χρόνος απαιτείται για την απόκτηση της δεξιότητας του ζωγράφου, που θα του φέρει ως ανταμοιβή τη δόξα.

20

Εικ. 21. *Παύλος Προσαλέντης (1784-1837), ανδριάντας του αρμοστή Φρέντερικ Άνταμ (1832), χαλκός, ύψος 5,5 μ., Κέρκυρα, αυλή των ανακτόρων των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου.*

Ο Κερκυραίος Παύλος Προσαλέντης είναι ο πρώτος με ακαδημαϊκή παιδεία γλύπτης στη νεοελληνική ιστορία της τέχνης. Σπούδασε στη Ρώμη, στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά, και υπήρξε μαθητής του Κανόβα. Είναι ο πρώτος Έλληνας γλύπτης που μετέφερε στην πατρίδα τα χαρακτηριστικά της νεοκλασικής γλυπτικής και ο πρώτος που χύτευσε ορειχάλκινα έργα. Έργο - σταθμός στη νεοελληνική γλυπτική, ο ανδριάντας αυτός, με μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού, εμφανίζει τον άνδρα σαν Ρωμαίο αυτοκράτορα, με αυστηρότητα και επιβλητικότητα στο παράστημα, ιδεαλιστική έκφραση και φυσιοκρατική απόδοση, στα πρότυπα ακριβώς που είχε επιβάλλει ο Νεοκλασικισμός.

συνδεθούν αυτά με το νέο ανερχόμενο ελληνισμό. Εμφανίζεται έτσι άνθηση της ζωγραφικής, που ξεκινά με την εκκοσμίκευση (ο άνθρωπος γίνεται το κέντρο του σύμπαντος) και το Ματουραλισμό* (φυσικότερη απόδοση των ανθρώπων και του χώρου) στα θρησκευτικά θέματα, για να προχωρήσει στην κοσμική ζωγραφική, και κυρίως στην προσωπογραφία, στα πρότυπα της δυτικής τέχνης. Οι μελετητές μιλούν για πραγματική αναγέννηση. Τα έργα των Επτανήσιων καλλιτεχνών συνδέονται άμεσα με τη δυτική τέχνη και αποτελούν μια ξεχωριστή περίπτωση στην ιστορία της ελληνικής τέχνης του 18ου αιώνα, παράλληλα όμως θέτουν τις βάσεις της τέχνης του νεοελληνικού κράτους, η οποία με το Νεοκλασικισμό θα ολοκληρώσει τις προσδοκίες των διαφωτιστών ενώνοντας το αρχαίο παρελθόν με το παρόν της ελεύθερης πλέον Ελλάδας.

Ο Νεοκλασικισμός στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος

Το 1830, με το Πρωτόκολλο του Λονδίνου, αναγνωρίστηκε η ανεξαρτησία της Ελλάδας κάτω από βασιλική διακυβέρνηση. Το 1834 πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους ανακηρύσσεται η Αθήνα, μια επαρχιακή πόλη με 10.000 περίπου κατοίκους και κατεστραμμένα κτίρια, η οποία δεν έχασε όμως ποτέ την αίγλη της στα μάτια των φιλελλήνων της Ευρώπης, που με ιδεαλιστικό ενθουσιασμό θέλησαν να την αναστήσουν με ένα παρόν αντάξιο του παρελθόντος της. Ανάμεσα σ' αυτούς είναι και ο Λουδοβίκος ο Α΄ της Βαυαρίας, του οποίου ο γιος, ο Όθωνας, θα αναλάβει τη διακυβέρνηση του νέου βασιλείου. Στο νεοσύστατο κράτος, με τα πολλά προς επίλυση προβλήματα, το όραμα της Μεγάλης Ιδέας είναι κοινό και το μοιράζονται όλα τα στρώματα της κοινωνικής πυραμίδας. Ο Ελληνισμός είναι ιδεολογικά ενωμένος τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, οι επιδιώξεις είναι κοινές και έχουν στόχο την οικονομική ανόρθωση και την πολιτισμική και ιστορική σύνδεση με την αρχαιότητα. Η ίδρυση του Σχολείου των Τεχνών το 1837, που από το 1844 λειτουργούσε ως Σχολή Καλών Τεχνών, δείχνει τη μέριμνα του κράτους για την καλλιτεχνική εκπαίδευση. Μέσα στο γενικό κλίμα, που επιδίωκε από τη μια μεριά τη σύνδεση με το παρελθόν και από την άλλη την ένταξη στο ευρωπαϊκό πλαίσιο, ο Νεοκλασικισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος να ανθήσει. Ευρωπαίοι καλλιτέχνες καλούνται να σχε-

Εικ. 22. *Φρειδερίκος φον Γκέρτνερ (Friedrich von Gaertner, 1792-1847), Τα Παλαιά Ανάκτορα της Αθήνας (σημ. Βουλή) (1836-1848).*

Έργο του Βαυαρού αρχιτέκτονα Γκέρτνερ, είναι ένα από τα πρώτα νεοκλασικά κτίρια της πόλης. Είναι επιβλητικό και συγχρόνως απλά διακοσμημένο με δωρικούς κίονες, με ιδιαίτερη προσοχή στη συμμετρία. Τα σχέδια του έργου αυτού έγιναν υπό την επίβλεψη του βασιλιά Λουδοβίκου της Βαυαρίας, πατέρα του νεαρού 'Οθωνα.

Εικ. 23. *Χανς Κρίστιαν Χάνσεν (Hans Christian Hansen, 1803-1883), Το Πανεπιστήμιο (1839-1849), Αθήνα.*

Από τα πιο σημαντικά έργα της αρχιτεκτονικής κατά την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα ήταν η "αθηναϊκή τριλογία". Πρόκειται για τρία οικοδομήματα, έργα των αδελφών Χάνσεν, δηλαδή το Πανεπιστήμιο, έργο του Κρίστιαν Χάνσεν, και η Ακαδημία (1859) και η Βιβλιοθήκη (1888), έργα του Θεόφιλου Χάνσεν. Το Πανεπιστήμιο, με το ιωνικού ρυθμού πρόπυλο και με την απλότητα στη διάρθρωση των όγκων του, είναι ένα από τα πιο αρμονικά δείγματα της νεοκλασικής Αθήνας. Οι κεντρικοί χώροι του κτιρίου έχουν οργανωθεί σύμφωνα με μια τετράγωνη κάτοψη, με δύο αυλές, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις βασικές λειτουργίες που επέβαλλε η χρήση του.

διάσουν κτίρια, να φιλοτεχνήσουν ζωγραφικές παραστάσεις της επικαιρότητας, να διδάξουν στο Σχολείο των Τεχνών. Αυτοί, αλλά και αμέσως μετά Έλληνες που σπούδασαν στις Ακαδημίες της Ευρώπης (όπως ο αρχιτέκτονας Λύσανδρος Καυτατζόγλου, ο γλύπτης Λεωνίδας Δρόσης, ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας κ.ά.) μεταφέρουν στην Ελλάδα τα στοιχεία της δυτικής τέχνης, που θα ενσωματωθούν σε μια τέχνη με τα δικά της χαρακτηριστικά.

Η καλλιτεχνική δημιουργία επικεντρώθηκε κατ' αρχάς στα ιστορικά θέματα, με κεντρικό άξονα τον απελευθερωτικό αγώνα. Οι μορφές των αγωνιστών του 1821, οι μάχες, σκηνές έμμεσα ή άμεσα συνδεδεμένες με τον Αγώνα γίνονται το κυρίαρχο θέμα της τέχνης των πρώτων δεκαετιών μετά την απελευθέρωση. Οι αγωνιστές, πριν να γίνουν ήρωες των μαχών, ήταν απόγονοι των αρχαίων, με κοινωνική οντότητα όπως εκείνη των Ευρωπαίων, ανώτεροι σαφώς πολιτισμικά των δυναστών τους. Στη γλυπτική αυτός ο ιδεολογικός προσανατολισμός του κράτους και η σύνδεση με την αρχαιότητα βρίσκουν το κατάλληλο μέσο για να αποτυπωθούν σε ανδριάντες, προτομές, κοιμητηριακά μνημεία, με τις ανάλογες στάσεις των σωμάτων, την πτυχολογία των ενδυμάτων, την ιδεαλιστική έκφραση των προσώπων. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, στην οποία το καθεστώς του Όθωνα έριξε το μεγαλύτερο βάρος, τα κλασικά πρότυπα βρίσκονται στον ίδιο τόπο, λίγα μόνο βήματα μακριά από το χώρο όπου χτίζονται τα νέα κτίρια, όμως αυτά αντλούν τη μορφολογία τους από τη νεοκλασική Ευρώπη. Η αρχαία τέχνη, με τη νεοκλασική της μορφή, δε συνέδεε μόνο το παρόν με το παρελθόν, έδινε κύρος και αίγλη στο πολιτικό καθεστώς του νέου ελληνικού κράτους.

24

25

26

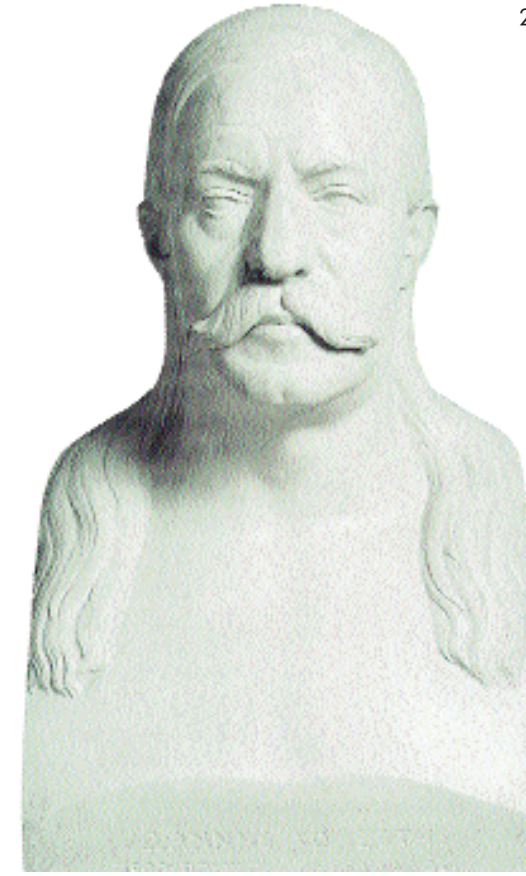
Εικ. 24. *Θεόφιλος Χάνσεν (Theophil Hansen, 1813-1891), Ακαδημία Αθηνών (1859).*

Αυτό το έργο του Δανού αρχιτέκτονα, ο οποίος έχτισε στην Αθήνα μερικά από τα ωραιότερα οικοδομήματα της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, είναι επηρεασμένο από το Ερέχθειο και από το ναό του Απόλλωνα στις Βάσσες.

Εικ. 25. *Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885), Αρσάκειο (1845-1852), Αθήνα.*

Η συμμετρία, τα περιορισμένα διακοσμητικά στοιχεία, η έμφαση στην πρόσοψη του δεύτερου ορόφου, η προβολή των δύο ακραίων τμημάτων, ο ιωνικός ρυθμός, τα αυστηρά ανοίγματα αποτελούν μερικά χαρακτηριστικά του έργου του Καυταντζόγλου, τα οποία στη συνέχεια θα εξελιχθούν. Ένα από τα κυριότερα έργα του, στο οποίο φαίνεται η επίδραση από την αρχιτεκτονική της Ευρώπης, είναι και το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην Αθήνα (1862-1876).

27



Εικ. 26. *Λεωνίδας Δρόσης (1834-1882), "Απόλλων" (1870 περίπου), μάρμαρο, ύψος 3,60 μ., Ακαδημία Αθηνών.*

Ο Δρόσης επηρεάστηκε από τα κλασικά πρότυπα της αρχαιότητας και με τη δεξιοτεχνία του δημιούργησε γλυπτά όπως αυτά που βρίσκονται στην Ακαδημία Αθηνών, από τα σημαντικότερα του είδους. Το άγαλμα του Απόλλωνα, καθώς και αυτό της Αθηνάς, είναι στημένα επάνω σε ψηλούς κίονες ιωνικού ρυθμού. Τοποθετήθηκαν στις θέσεις τους το 1881. Η γνώση των αρχαίων προτύπων και η άριστη δεξιοτεχνία του γλύπτη κάνουν το έργο που είναι βασισμένο στον Απόλλωνα του Μπελβεντέρε (ρωμαϊκό αντίγραφο, έργο πιθανόν του Λεωχάρη) ενα νέο έργο.

Εικ. 27. *Δημήτρης Κόσσος (1817-;), Προτομή Ιωάννη Κωλέττη (1846), πατιναρισμένος γύψος, ύψος 0,72 μ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.*

Ο Κόσσος χρησιμοποιεί τα στοιχεία του νεοκλασικού προτύπου της προτομής: την κοφτή απόδοση του σώματος, τη μετωπική οργάνωση του προσώπου, την εξιδανίκευση των ατομικών χαρακτηριστικών. Όμως η πρωοποίηση της μορφής του πρωθυπουργού δεν έχει σχέση με τις μορφές της αρχαιότητας, όπως στο δυτικό Νεοκλασικισμό (Κανόβα, Τόρβαλσεν), αλλά με το πρόσφατο παρελθόν του ήρωα του 1821.

Εικ. 28 *Δημήτριος Ζωγράφος - Μακρυγιάννης, "Η δικαία απόφασις του Θεού διά την απελευθέρωσιν της Ελλάδος" (1836), αυγοτέμπερα σε ξύλο, 0,39 x 0,55 μ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.*

Με την καθοδήγηση του Μακρυγιάννη, ο Δ. Ζωγράφος δημιούργησε μια σειρά έργων με θέμα τον απελευθερωτικό ελληνικό αγώνα. Ο Μακρυγιάννης επέλεξε το ζωγράφο λόγω των βυζαντινών καταβολών της τεχνοτροπίας του, για να δηλώσει την αντίδρασή του στη "φράγκικη" ζωγραφική, που, κατά την άποψή του, δεν απέδιδε τα ιδανικά του Αγώνα, αλλά και γιατί έτσι θα μπορούσε να αφηγηθεί καλύτερα τα πολεμικά γεγονότα όπως τα είχε ο ίδιος ζήσει. Το θέμα, επεξεργασμένο σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση, αναφέρεται σε όλους τους παράγοντες που συνέβαλαν στην απελευθέρωση της Ελλάδας. Αριστερά στη σύνθεση αναπαριστάνονται οι τρεις μεγάλες δυνάμεις, Ρωσία, Αγγλία και Γαλλία, ενώ δεξιά ο βασιλιάς Όθωνας και η βασίλισσα Αμαλία πλαισιώνουν την Ελλάδα, η οποία εμφανίζεται ντυμένη με αρχαίο ένδυμα.

Εικ. 29. *Φίλιππος Μαργαρίτης, "Η Σαπφώ προσεύχεται στην Αφροδίτη" (1845 περίπου), λάδι σε μουσαμά, 1,45 x 1,13 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Ο Φ. Μαργαρίτης υπήρξε ο πρώτος Έλληνας καθηγητής ζωγραφικής στο Σχολείο των Τεχνών. Στη ζωγραφική του μετέφερε αυτούσια σχεδόν, τους τύπους και τα χαρακτηριστικά του Νεοκλασικισμού, τον οποίο διδάχτηκε στη Ρώμη. Τόσο το σχέδιο όσο και το άψογο τελείωμα του έργου μάς παραπέμπουν στη ζωγραφική του μεγάλου Γάλλου κλασικιστή Ντ. Ενγκρ. Στη δεξιά πλευρά του πίνακα η ανθογραφία φανερώνει τη διακοσμητική διάθεση του καλλιτέχνη, ενώ η διακοσμημένη λύρα γεμίζει το κάτω δεξιό μέρος της σύνθεσης. Ο βράχος αριστερά και το άγαλμα της θεάς δεξιά πλαισιώνουν με δύο κάθετους άξονες τη σύνθεση, κάνοντας ακόμα εντονότερο το φως που φωτίζει την κεντρική μορφή. Στο βάθος φωτίζεται και ο ουρανός, σαν σημάδι ανταπόκρισης της θεάς.

Εικ. 30. *Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878), "Η Έξοδος του Μεσολογγίου" (1853), λάδι σε μουσαμά, 1,69 x 1,27 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Τριάντα χρόνια μετά το ιστορικό γεγονός ο Βρυζάκης εικονογραφεί την Έξοδο, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης κυκλοφορίας έργων με ιστορικά θέματα στην ελληνική και στην ξένη αγορά. Το έργο του χωρίζεται σε δύο τμήματα, στο γήινο και στο ουράνιο, στο πρότυπο μιας μακραίωνης παράδοσης της δυτικής τέχνης. Το φως κλιμακώνεται διαδοχικά: από το ημίφως στο κάτω τμήμα, όπου κείτονται οι νεκροί, στο άπλετο φως στην κεντρική σκηνή της μάχης, για να γίνει, τέλος, διάχυτο στο ουράνιο τμήμα, εξαϋλώνοντας τις μορφές των Αγγέλων και του Χριστού. Από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου, ο οποίος πραγματεύεται θέματα που σχετίζονται με τον Αγώνα, είναι η γενική σκηνοθεσία του έργου, η ωραιοποίηση των ηρώων με τις ατσαλάκωτες στολές και τον πολυποίκιλτο οπλισμό, η εξιδανίκευση ακόμα και των ζοφερών σκηνών. Οι ήρωες της Επανάστασης, ως απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων, κοινωνικά ισότιμοι των Ευρωπαίων και πολιτισμικά ανώτεροι των δυναστών τους, είναι ο ιδεολογικός προσανατολισμός του έργου, εικόνα την οποία δημιούργησαν πρώτοι οι φιλέλληνες καλλιτέχνες και μετά διατήρησαν οι Έλληνες.

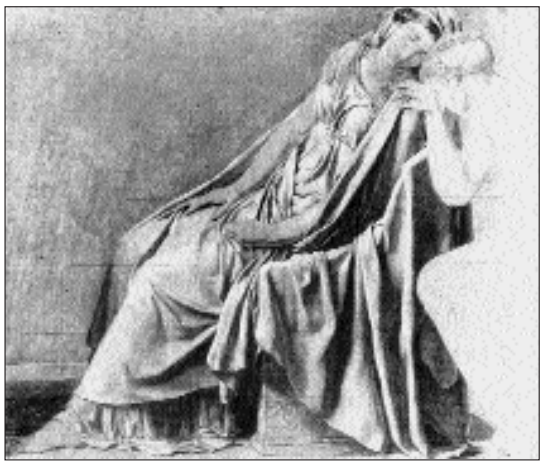
ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΖΑΚ ΛΟΥΪ ΝΤΑΒΙΝΤ - ΑΝΤΟΝΙΟ ΚΑΝΟΒΑ

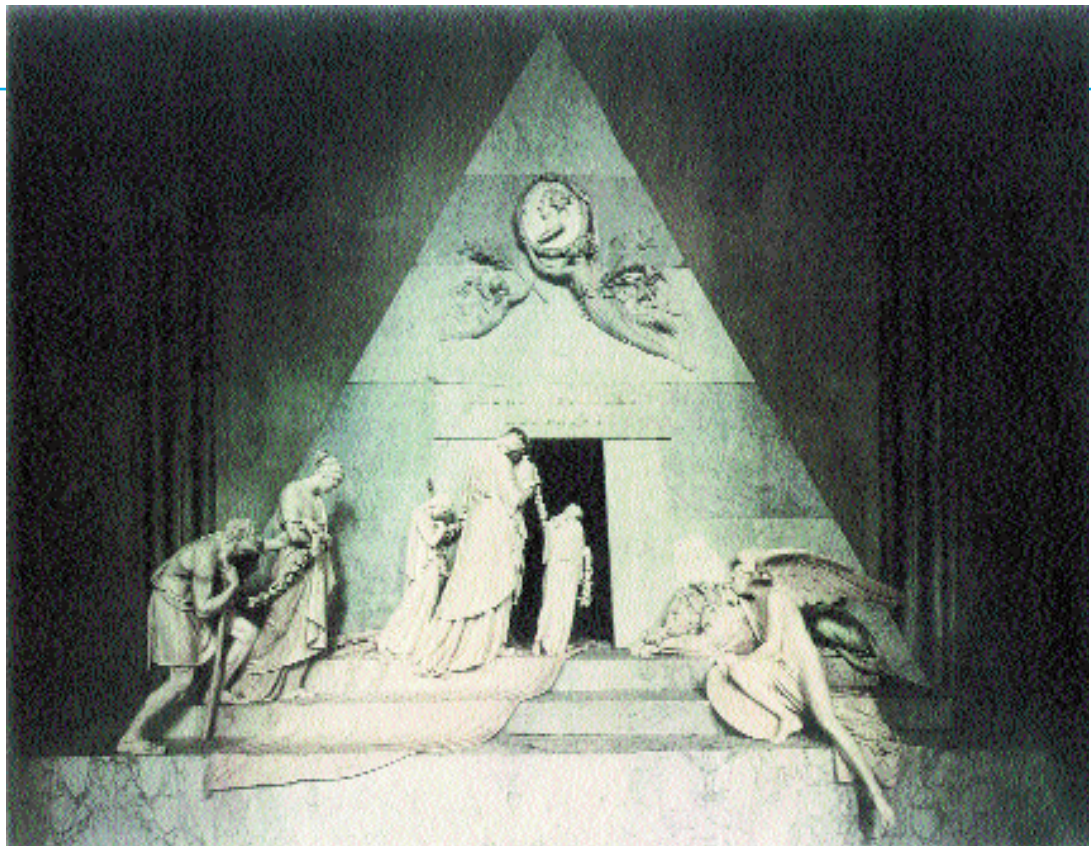
Εικ. 31. *Ζακ-Λουί Νταβίντ (Jacques - Louis David, 1743-1825), "Ο όρκος των Ορατίων" (1784-1785), λάδι, 3,30 x 4,27 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Ο Νταβίντ εξυμνεί στο έργο αυτό την πολιτική αρετή και τον πατριωτισμό των Ορατίων, οι οποίοι ορκίζονται να πεθάνουν για την ελευθερία της πατρίδας τους. Ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει με εύγλωττο τρόπο την αποφασιστικότητα των τριών Ρωμαίων αδελφών να θυσιαστούν για την πατρίδα, η οποία μπορεί να γίνει χωρίς αμφιβολία κατανοητή από όλους και σε όλες τις εποχές. Το θάρρος και η αποφασιστικότητα των ανδρών αντιτίθενται στην περισυλλογή των γυναικών. Οι συγκρατημένες κινήσεις, τα ρούχα, η απλότητα του χώρου και οι χρωματικές επιλογές μάς παραπέμπουν στα ανάγλυφα έργα της ελληνικής τέχνης. Η ένταση των ανδρικών σωμάτων, αλλά και των γυναικείων, θυμίζει εκείνη των κλασικών αγαλμάτων. Το κεντρικό σημείο του πίνακα είναι τα σπαθιά και τα ενωμένα χέρια των αδελφών. Το έργο χαρακτηρίζεται από μια ισορροπημένη οργάνωση των μορφών, τον περιορισμό της οπτικής φυγής προς το βάθος του πίνακα και τα έντονα θερμά χρώματα.

Ο Νταβίντ έζησε στη Ρώμη από το 1775 και για περίπου πέντε χρόνια, προσπαθώντας να ανακαλύψει τα μυστικά που έκρυβαν τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Με την επιστροφή του στη Γαλλία συμμετείχε ενεργά στις προσπάθειες της πολιτιστικής αναδιοργάνωσης της Γαλλικής Επανάστασης. Στη συνέχεια θα γίνει ο επίσημος ζωγράφος του Ναπολέοντα, για να καταλήξει, μετά την πτώση του τελευταίου, εξόριστος στις Βρυξέλλες, όπου και πέθανε. Στα έργα του Νταβίντ υπάρχει μια έντονη φωτεινότητα, που μαρτυρεί την ικανότητά του να συλλαμβάνει τις χρωματικές διαφοροποιήσεις του φωτός και των αντικειμένων.



Εικ. 32. *Ζακ-Λουί Νταβίντ, "Ο όρκος των Ορατίων" (1784-1785), κάρβουνο, προσχέδιο, Ανζέρ (Angers), Μουσείο Καλών Τεχνών.*



Εικ. 33. *Αντόνιο Κανόβα (Antonio Canova, 1757-1822), Ταφικό μνημείο της Μαρίας Χριστίνας της Αυστρίας (1798-1805), μάρμαρο, ύψος 5,74 μ., Βιέννη, εκκλησία των Αυγουστινιανών.*

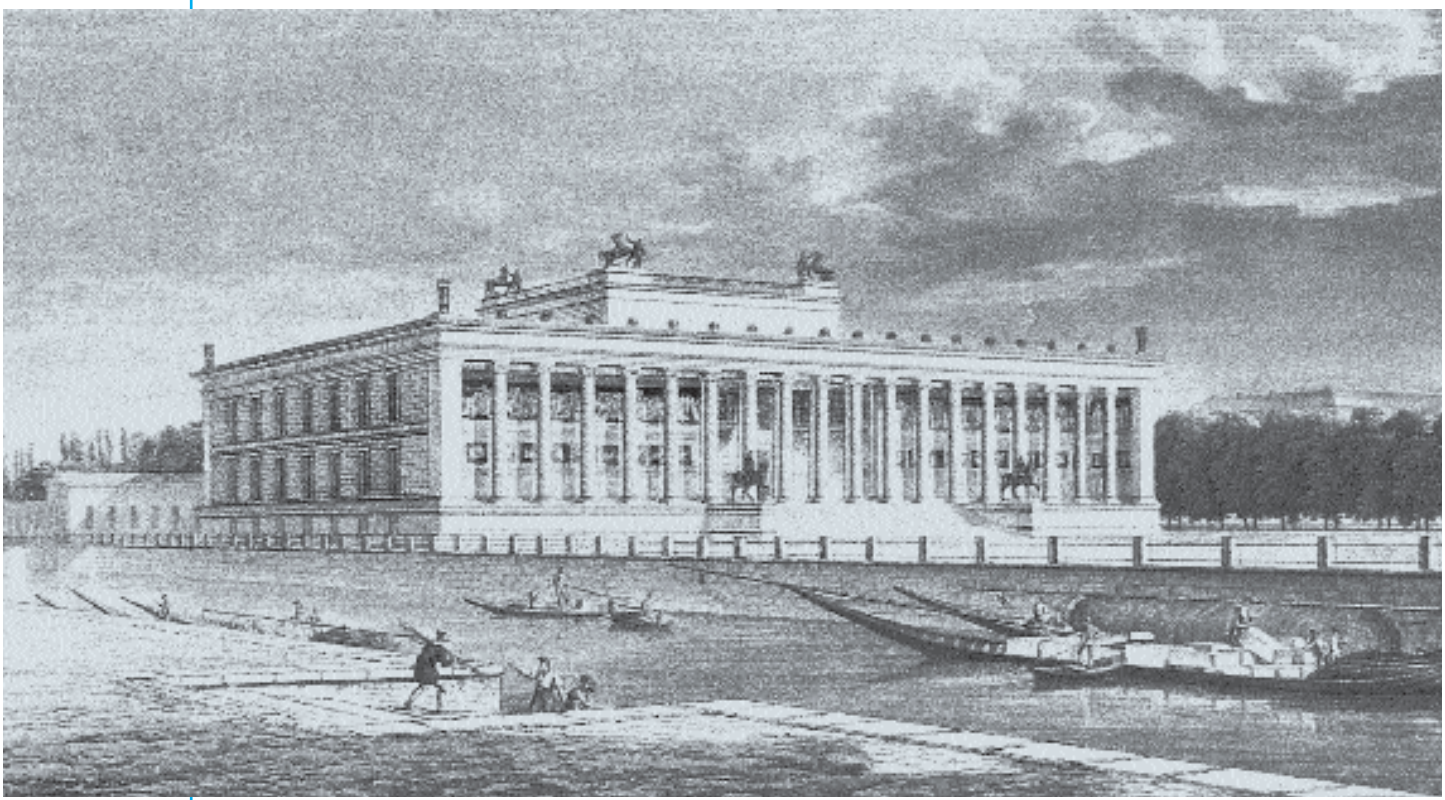
Το μνημείο της Μαρίας Χριστίνας έγινε ύστερα από παραγγελία του συζύγου της, πρίγκιπα Αλμπέρτο της Σαξονίας. Το έργο αναπαριστά μια πομπή ανθρώπων την ώρα που μεταφέρουν τη στάχτη της νεκρής στον τάφο. Η πυραμίδα είναι το σύμβολο του θανάτου. Η αργή κίνηση της πομπής και η ανοιχτή πόρτα του τάφου διαγράφουν ένα χώρο που κυριαρχείται από μια αυστηρή γεωμετρία. Τα μέλη της πομπής, τοποθετημένα ανάλογα με την ηλικία τους, τα παιδιά μπροστά και οι πιο ηλικιωμένοι πίσω, τονίζουν την αντίθεση μεταξύ της ζωής και του θανάτου. Οι τρεις γυναικείες μορφές είναι η Αγάπη, που οδηγεί τον τυφλό, η Αρετή, που κρατά το αγγείο με τη στάχτη, και η Ευτυχία, που κρατά την ανάγλυφη προτομή της Μαρίας Χριστίνας περιτριγυρισμένη από το φίδι, σύμβολο της αιωνιότητας. Στην αντίθετη πλευρά από την πομπή βρίσκεται ο Άγγελος του θανάτου και ένα λιοντάρι. Η στατικότητα της πυραμίδας έρχεται σε αντίθεση με την κίνηση του χαλιού που πέφτει επάνω στα σκαλιά και συνδέει νοητά τον εξωτερικό χώρο με το σκοτεινό εσωτερικό του τάφου. Κάθε ανθρώπινη φιγούρα κινείται ελεύθερα στο χώρο, συμμετέχοντας στη συνολική σύνθεση του έργου.

Ο Αντόνιο Κανόβα θεωρείται ο κυριότερος γλύπτης του Νεοκλασικισμού. Προσπάθησε να αποδώσει στα έργα του τη γαλήνη και την ηρεμία των ελληνικών γλυπτών και να απαλλάξει το ανθρώπινο κορμί από τις ατέλειες της φύσης. Μέσα από τις τέλειες αναλογίες και την αρμονία ο καλλιτέχνης εξιδανικεύει την ανθρώπινη φύση. Η επιμελημένη απαλλαγή των ανθρώπινων σωμάτων απο τις φυσικές τους ατέλειες τα οδηγεί στην απομόνωση από τον περιβάλλοντα χώρο και στην τοποθέτησή τους στη σφαίρα του ιδανικού. Κάθε ιδέα ενός έργου περνούσε από διάφορα στάδια επεξεργασίας: το σκίτσο, το πρόπλασμα από πηλό και τέλος το μεγάλο γύψινο εκμαγείο. Σ' αυτή την πορεία ο καλλιτέχνης δοκίμαζε και έλεγχε διαρκώς την αρχική ιδέα του, μέχρι να μεταφέρει στο τελικό υλικό την τελειότερη μορφή της.

Ο Κανόβα καταγόταν από φτωχική οικογένεια. Ξεκίνησε σπουδές γλυπτικής στη Βενετία. Αργότερα πήγε στη Ρώμη, για να μελετήσει από κοντά τις αρχαιότητες. Από το 1802 φιλοτέχνησε πολλά έργα για το Ναπολέοντα, ύστερα από πρόσκληση του ίδιου.

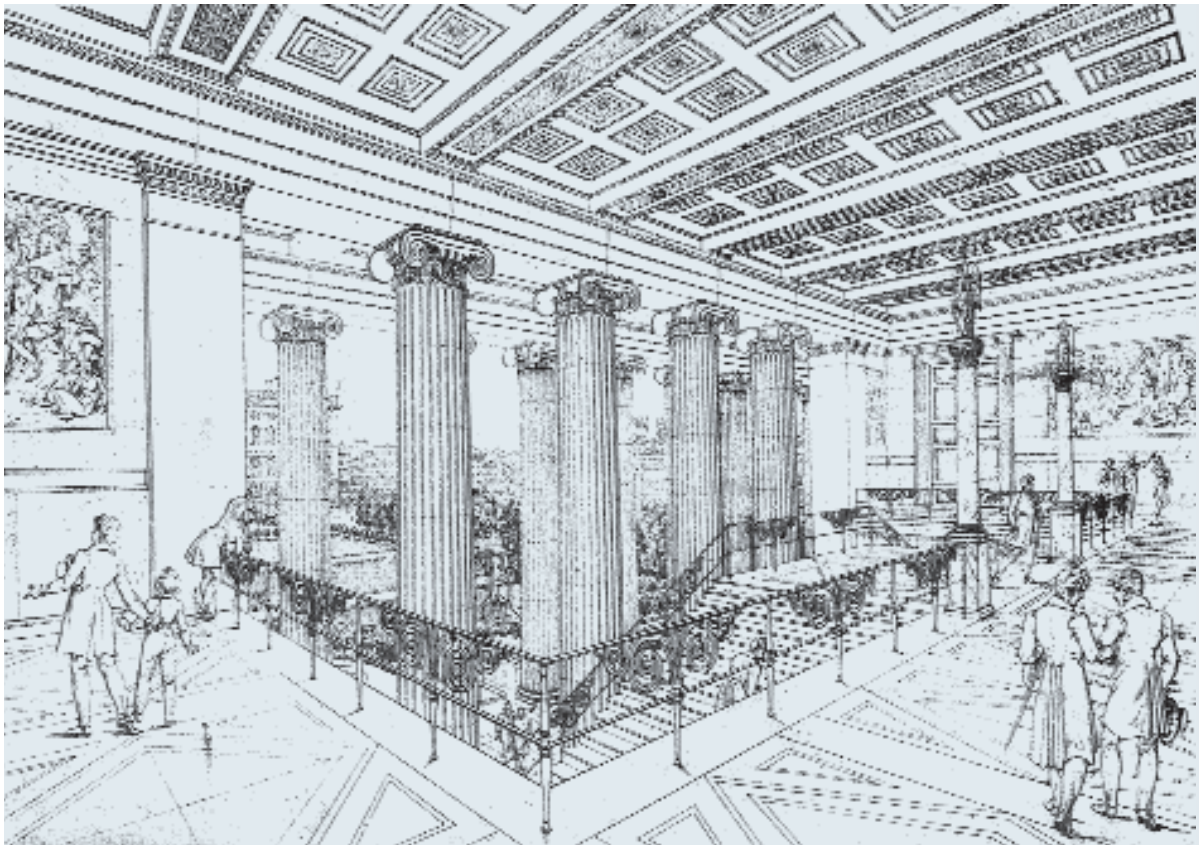
ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

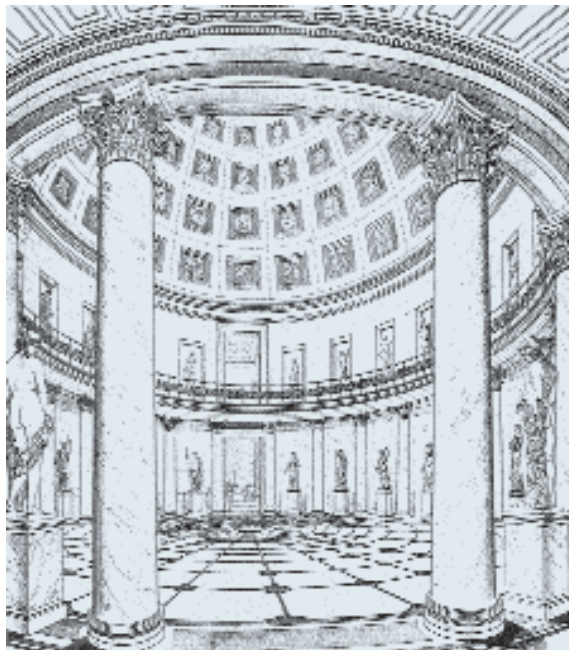
ΚΑΡΛ ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΣΙΝΚΕΛ



Ο Σίνκελ θεωρείται ο μεγαλύτερος Γερμανός αρχιτέκτονας του 19ου αιώνα, ο οποίος μεταφύτευσε τις αξίες της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής στη γερμανική, ασχολήθηκε όμως πρώτα με τη ζωγραφική. Από τα αρχιτεκτονικά του έργα εκείνο που θεωρείται αναντίρρητα ως αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της χρήσης ελληνικών στοιχείων σε αρμονικό συνδυασμό με ρωμαϊκά είναι το Παλαιό Μουσείο (Altes Museum) στο Βερολίνο, το οποίο χτίστηκε για να στεγάσει τη βασιλική συλλογή έργων τέχνης.

Εικ. 34. *Καρλ Φρίντριχ Σίνκελ (K.F. Schinkel, 1781-1841), Παλαιό Μουσείο (Altes Museum) (1823), Βερολίνο.*
Οι δεκαοκτώ ιωνικοί κίονες της πρόσοψης προσδίδουν στο κτίριο την εικόνα μιας ελληνικής στοάς, ενοποιώντας τους δύο ορόφους του κτιρίου και προσκαλώντας συγχρόνως τον επισκέπτη να μπει στο Μουσείο. Η μεγάλη διπλή σκάλα πίσω από την κιονοστοιχία οδηγεί στον όροφο, αλλά κυρίως επιτρέπει την οπτική ένωση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο. Από τον όροφο η θέα προς την πλατεία, που βρίσκεται μπροστά από το κτίριο, είναι εντυπωσιακή. Στο ισόγειο διαμορφώνεται μια κυκλική αίθουσα, όπως στο Πάνθεον της Ρώμης. Η αίθουσα αυτή αποτελεί το κέντρο όλης της κάτοψης, ενώ στο εσωτερικό της υπάρχει περιμετρικά μια κιονοστοιχία 20 κορινθιακών κιόνων. Ανάμεσα στους κίονες, στα ανοίγματα και στις κόγχες εκτίθενται τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Σ' αυτό το κτίριο ο Σίνκελ μπόρεσε να εφαρμόσει τις αντιλήψεις του για την αρχιτεκτονική, σύμφωνα με τις οποίες η αρχιτεκτονική πρέπει να εκπαιδεύει και να ξυπνά τους ανθρώπους, ώστε αυτοί να κατανοήσουν τον πολιτισμό στον οποίο ανήκουν.





ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Ματουραλισμός: Το έργο της τέχνης είναι καθρέφτης της φύσης χωρίς εξιδανίκευση.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Αναζητήστε στην περιοχή σας κάποιο νεοκλασικό κτίριο και φωτογραφίστε το ή βρείτε κάποιο σε φωτογραφία. Σχεδιάστε την όψη του, προσέχοντας τους άξονες της συμμετρίας και τα διακοσμητικά του στοιχεία.
2. Ποια θέματα από την ελληνική μυθολογία θα μπορούσαν να είναι πηγές έμπνευσης για τους καλλιτέχνες του Νεοκλασικισμού;
3. Η έννοια του "ιδανικού πολίτη" αποτέλεσε πρότυπο για την τέχνη του Νεοκλασικισμού. Με ποια χαρακτηριστικά στοιχεία προβάλλεται αυτό το πρότυπο;
4. Παρατηρήστε τα έργα των Δ. Ζωγράφου - Μακρυγιάννη και του Θ. Βρυζάκη (εικ. 28 και εικ. 30). Ποιες είναι οι ομοιότητες και ποιες οι διαφορές τους;

13

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Ε. Ντελακρουά (E. Delacroix, 1718-1863), "Η Ελευθερία οδηγεί το λαό" (1830), λάδι σε μουσαμά, Λούβρο, λεπτομέρεια.

13. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Στα μέσα του 19ου αιώνα, η Νέα Ζηλανδία, η Βόρειος Αμερική, η Λατινική Αμερική προσέφεραν νέες θέσεις εργασίας για τους Ευρωπαίους με επακόλουθο η μετακίνηση προς αυτούς τους τόπους από την Ευρώπη να απλώνεται ολοένα και περισσότερο. Οι τεχνολογικές ανακαλύψεις συνεχώς πολλαπλασιάζονταν και η μαζική παραγωγή στις νέες βιομηχανικές μονάδες εντατικοποιήθηκε. Η "βιομηχανική επανάσταση" εδραιώθηκε στα κράτη της Ευρώπης σε διαφορετικούς χρόνους.Ο σιδηρόδρομος ένωσε τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης και της Αμερικής, ενώ τα μεγάλα αγγλικά και γερμανικά ατμόπλοια από το 1838 συνέδεσαν τις δύο ηπείρους.

Ο όρος "ρομαντισμός" και τα παράγωγά του πρωτοεμφανίζονται στην Αγγλία το 17ο αιώνα σε διηγήματα με ιππότες και περιπέτειες σε αφηγήσεις γύρω από τις αντιξοότητες της ζωής, σε διηγήσεις ιστοριών που βασίζονται στην ανεκπλήρωτη αγάπη και στο πάθος. Η συναισθηματική έξαρση, το μεγαλειώδες που αντικατοπτρίζεται στο άπειρο, η απεγνωσμένη επιθυμία για κατάκτηση των υψηλότερων ιδανικών αλλά και η μελαγχολία και το πάθος είναι μερικές από τις έννοιες που εκφράζονται με τον όρο "ρομαντισμός

Η επιθυμία απομάκρυνσης από τις αυστηρές προδιαγραφές της κλασικής παράδοσης, η αναζήτηση του τοπικού χρώματος και η έξαρση του εθνικισμού οδήγησαν τους καλλιτέχνες στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα να αναζητήσουν μια μορφή έκφρασης που να προσαρμόζεται στην προσωπική αισθητική τους.

Ο Νεοκλασικισμός είχε υπερτονίσει τη λογική και είχε τυποποιήσει την καλλιτεχνική έκφραση. Το αυθόρμητο και η παρόρμηση του καλλιτέχνη δεν είχαν πεδίο έκφρασης στο Νεοκλασικισμό. Στο Ρομαντισμό η πνευματική και καλλιτεχνική ευαισθησία αλλάζει, ενώ κυριαρχούν η διεκδίκηση της ελευθερίας της έκφρασης και η επικράτηση της ιδέας του ατομικισμού.

Γερμανοί, Άγγλοι και Γάλλοι ρομαντικοί εκφράζονται με ιδιαίτερους τρόπους μέσα στο πλαίσιο του Ρομαντισμού. Όμως η απαίτηση για ελευθερία της δημιουργικής φαντασίας και του ατομικού συναισθήματος ήταν κοινό χαρακτηριστικό και έδωσε νέες εκφραστικές δυνατότητες σε όλους τους τομείς της τέχνης.

Με το Ρομαντισμό ανανεώνεται η σημασία της θρησκευτικής πίστης στην καλλιτεχνική παραγωγή, εκδηλώνονται η αντίθεση και η αποδέσμευση από τα κλασικά πρότυπα, ενισχύεται η αναζήτηση του εξωτικού στοιχείου, αλλά και η επαφή με τη φύση ως αντίδραση στην αυξανόμενη αστικοποίηση. Η τέχνη γίνεται μέσο έκφρασης των ατομικών ανησυχιών του καλλιτέχνη, της φαντασίας του, των παρορμήσεών του, των ονείρων του. Το pittoresque, δηλαδή το γραφικό, το αναπάντεχο, το εξωτικό, αλλά και το sublime, που δηλώνει το ύψιστο, το άπειρο και το έντονο και φοβερό μαζί, αποτελούν τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις του Ρομαντισμού.

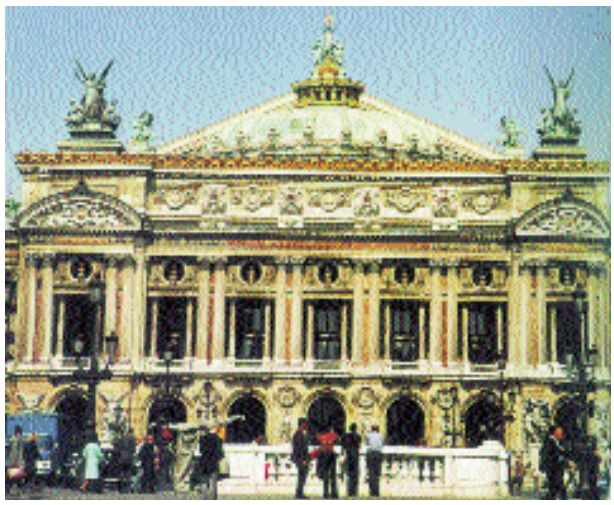
Αρχιτεκτονική

Στον ορθολογισμό των αρχών του 19ου αιώνα αντιτίθεται τώρα μια ατελείωτη ποικιλία από αρχιτεκτονικά στιλ, που μπορούν να συνυπάρχουν στο μυαλό του ίδιου καλλιτέχνη. Το απόλυτα ωραίο, που ήταν ο στόχος του Νεοκλασικισμού, δεν υφίσταται πια. Οι αρχιτεκτονικές επιλογές εξαρτώνται από την προτίμηση του κάθε αρχιτέκτονα για κάποιο συγκεκριμένο στιλ, από την επιθυμία να τονιστεί μέσα από την τέχνη, ή ακόμα και από την ιδιαίτερη χρήση του κάθε κτιρίου, κάποιο εθνικό συ-

Εικ. 1. *Ζακ-Ινιάς Ιτόρφ (Jacques-Ignace Hittorff, 1792-1867), Εθνικό Τσίρκο (1851), λεπτομέρεια της πρόσοψης, Παρίσι.*
Το 1830 οι έρευνες του Ιτόρφ σχετικά με την πολυχρωμία των ελληνικών ναών άνοιξαν νέους εκφραστικούς δρόμους. Οδήγησαν στη χρησιμοποίηση χρωμάτων και πλούσιων διακοσμητικών στοιχείων σε αντίθεση με το απόλυτο λευκό της αρχιτεκτονικής του Νεοκλασικισμού. Οι ναοί της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, σύμφωνα με τη θεωρία της πολυχρωμίας του Ιτόρφ, ήταν διακοσμημένοι με έντονα χρώματα όπως κόκκινο, κίτρινο, μπλε.

ναίσθημα. Γενικά, μπορεί να εμπεριέχει στοιχεία όχι μόνο από την κλασική αρχιτεκτονική αλλά και από την αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα. Αυτή η ελεύθερη μεταφορά στοιχείων από τις προηγούμενες αρχιτεκτονικές εκφράσεις και η χρησιμοποίησή τους με στόχο το νεωτερισμό οδηγούν στα μέσα του 19ου αιώνα στο αρχιτεκτονικό στιλ που ονομάζεται εκλεκτικισμός. Επίσης, την ίδια περίοδο εμφανίζεται και η μέριμνα για την αποκατάσταση και τη διατήρηση των κτισμάτων της αρχαιότητας αλλά και του Μεσαίωνα, η οποία συνδυάζεται με την έξαρση της αναζήτησης μιας εθνικής ταυτότητας.

2



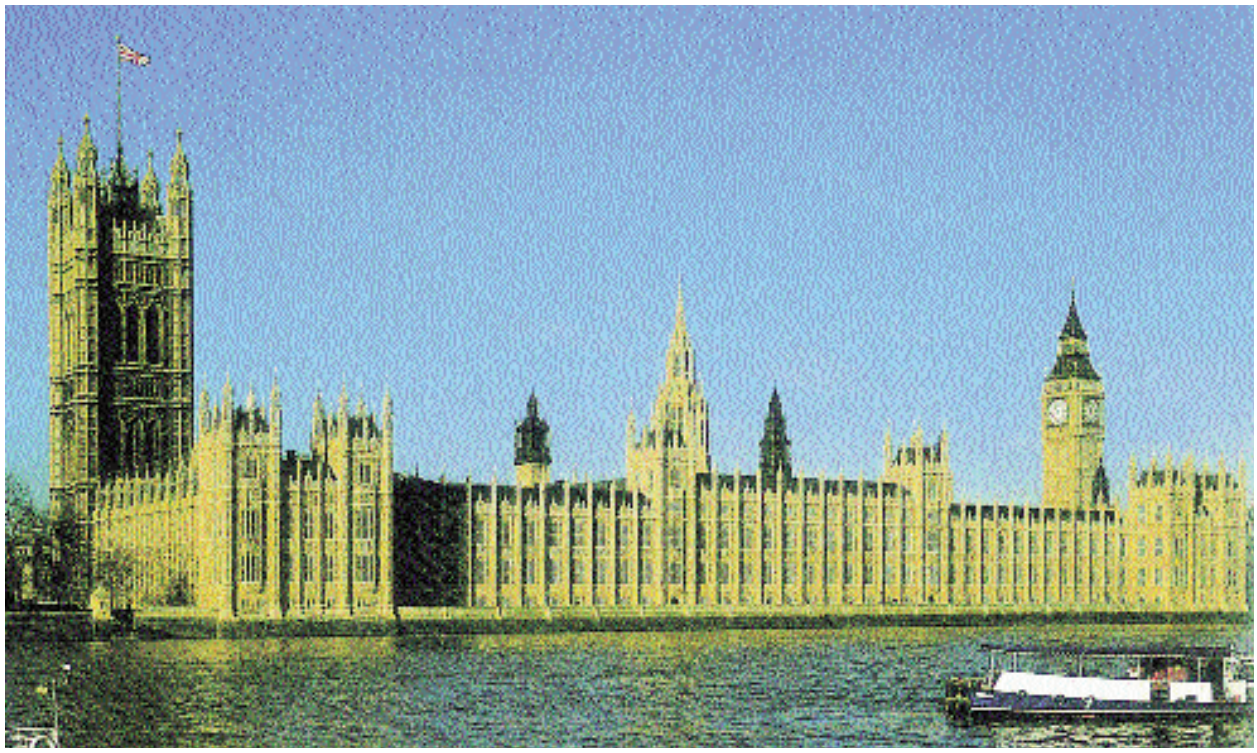
Εικ. 2. *Σαρλ Γκαρνιέ (Ch, Garnier, 1869-1948), Όπερα (1861-1875), Παρίσι.*

Ο αρχιτέκτονας αυτού του επιβλητικού κτιρίου είχε επισκεφθεί την Ελλάδα ως τεταρτοετής φοιτητής και ασχολήθηκε με τη μελέτη του ναού της Αφαίας στην Αίγινα. Λίγα χρόνια μετά την επιστροφή του στο Παρίσι σχεδίασε την Όπερα. Τα στοιχεία που δανείστηκε από την ελληνική κλασική αρχιτεκτονική δεν ακολουθούν τους αυστηρούς κανόνες αλλά την απελευθερωμένη έμπνευση του αρχιτέκτονα.

Εικ. 3. *Τσαρλς Μπέρι (Ch. Barry, 1795-1860) και Α. Γ. Πούτζιν (A.W.N. Pugin, 1812-52), Βουλή (1836-1860), Λονδίνο.*

Η απεικόνιση των ερειπίων, και κυρίως των γοτθικών εκκλησιών, είναι χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού στην αρχιτεκτονική. Το νεογοτθικό στιλ κυριάρχησε στην Αγγλία και σιγά-σιγά οδήγησε σε εμβάθυνση στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα. Μετά την καταστροφή του παλιού κτιρίου του Κοινοβουλίου στο Λονδίνο το σχέδιο που πρότειναν οι Μπέρι και Πούτζιν δεν επιδιώκει μόνο να μεταφέρει τις διακοσμητικές λεπτομέρειες των γοτθικών κτιρίων, αλλά και γενικότερες οικοδομικές αρχές. Το συνολικό μέγεθος, η υπερβολή στο ύψος και η οξυμμένη καθετότητα, οι πυργίσκοι και οι οβελίσκοι κάνουν ευδιάκριτο το κτίριο στο όλο πανόραμα της πόλης. Τα επαναλαμβανόμενα στοιχεία και όλα τα διακοσμητικά χαρακτηριστικά του κτιρίου μεταφέρονται ύστερα από εμπεριστατωμένη μελέτη των μεσαιωνικών εκκλησιών. Η κάτοψη του κτιρίου μπορεί να έχει στοιχεία της κλασικής συμμετρίας, αλλά αναμφίβολα η τελική εικόνα κυριαρχείται από την τάση για συνύπαρξη του γοτθικού και του κλασικού στοιχείου. Στο εσωτερικό, οι αίθουσες του Κοινοβουλίου είναι έντονα διακοσμημένες με λεπτομέρειες που αναδεικνύουν την επιβλητικότητα και τον πλούτο του κτιρίου.

3



Ζωγραφική

Η ζωγραφική του Ρομαντισμού στηρίζεται στην εκφραστική ελευθερία. Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται να αποδώσουν την έκφραση των ψυχικών καταστάσεων και να προκαλέσουν την έξαρση των συναισθημάτων του θεατή. Το φανταστικό είναι πηγή έμπνευσης για το δημιουργό, ο οποίος έχει στόχο την απεικόνιση μιας συναισθηματικής ανταπόκρισης που προκαλείται από κάποια συγκίνηση.

Φως και σκιά θα επαναπροσδιοριστούν μέσα από τη σχέση τους με το χρώμα, το οποίο θα κατακλύσει τον πίνακα, για να αποδώσει την ένταση των συγκινήσεων. Οι σκιερές επιφάνειες αυξάνονται, η κίνηση, το χρώμα γίνονται όλο και πιο έντονα. Η έμφαση στη γραμμή, που χαρακτήριζε το Νεοκλασικισμό, αποδυναμώνεται όλο και περισσότερο. Τα καθορισμένα περιγράμματα δεν είναι πλέον δυνατόν να υπάρχουν εκεί όπου κυριαρχεί η ένταση των συναισθημάτων και όπου οι καταστάσεις περιπλέκονται από τη συναισθηματική φόρτιση.

Η ιστορία, οι μύθοι και οι λαϊκοί θρύλοι, οι διάφορες στιγμές της ημέρας όπως η ανατολή ή το ηλιοβασίλεμα, ο καθημερινός μόχθος των ανθρώπων, όλα αυτά αποτελούν μερικά από τα θέματα των ρομαντικών ζωγράφων.

Εικ. 4. *Τ. Ζερικό (Theodore Gericault, 1791-1824), "Η σχεδία της Μέδουσας" (1818), λάδι και πένα σε μουσαμά, 0,65 x 0,83 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

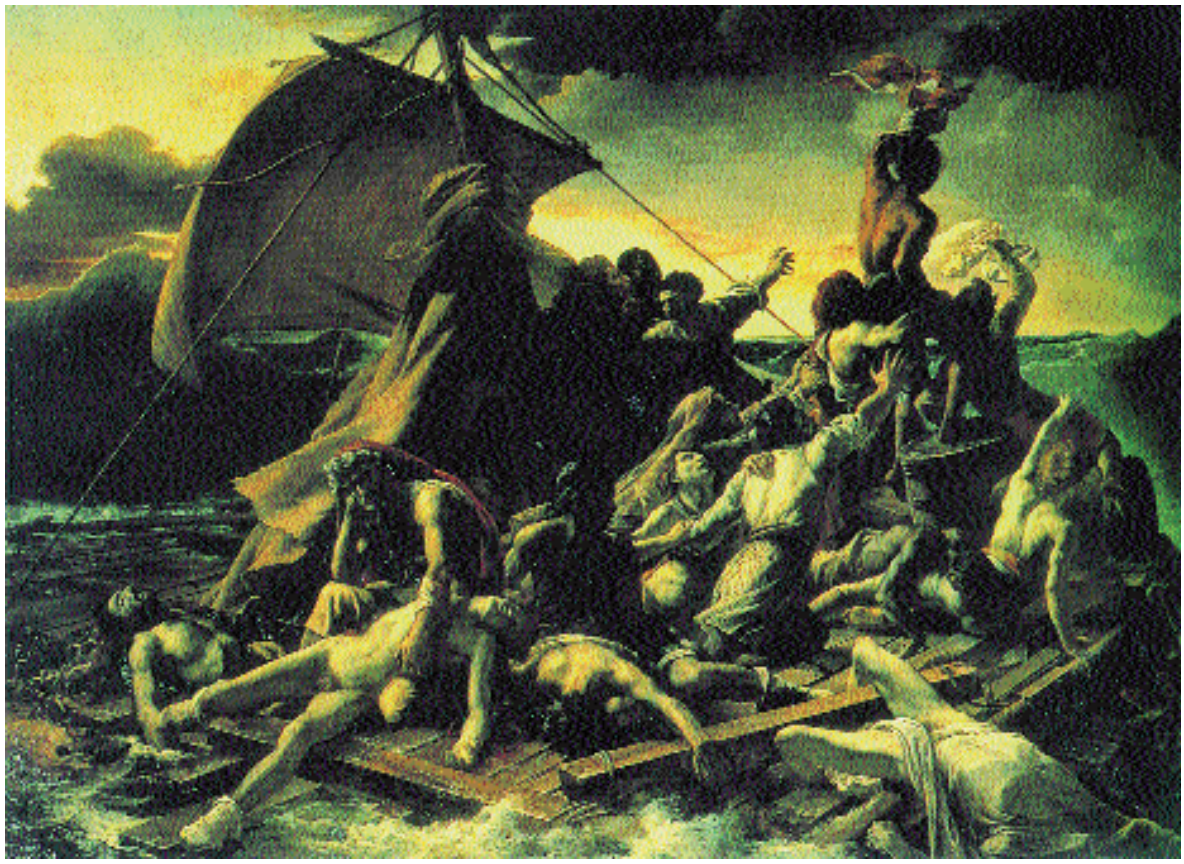
Ο Τεοντόρ Ζερικό ήταν ένας από τους πρωτοπόρους του ρομαντισμού. Στα ταξίδια του στην Ιταλία μελέτησε τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Καραβάτζιο. Από τη μελέτη του έργου τους πηγάζουν η δυναμική απόδοση των σωμάτων και η δραματική ένταση των χρωμάτων και στα δικά του έργα. Το έργο "Η σχεδία της Μέδουσας" υπήρξε για τους ρομαντικούς ζωγράφους ό,τι ήταν για την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης "Ο όρκος των Ορατίων" του Νταβίντ. Δεν εξυμνούνται πια ο ηρωισμός και τα υψηλά ιδανικά, αλλά απεικονίζονται ο ανθρώπινος πόνος και ο αγώνας της επιβίωσης. Ο Ζερικό ήθελε να εντυπωσιάσει τον κόσμο χρησιμοποιώντας ένα θέμα από τη σύγχρονη επικαιρότητα. Η "Μέδουσα", πολεμικό καράβι που ταξίδευε προς τη Σενεγάλη, αποικία της Γαλλίας, ναυάγησε στις 2 Ιουλίου 1816. Το γεγονός είχε συγκλονίσει την κοινή γνώμη της Γαλλίας και είχε προκαλέσει έντονες συζητήσεις. Το έργο του Ζερικό παρουσιάζει τους ναυαγούς τη στιγμή που βλέπουν στον ορίζοντα ένα καράβι και αναπτερώνονται οι ελπίδες τους για τη σωτηρία. Ο ζωγράφος αποτυπώνει στα πρόσωπα των ναυαγών την κούραση και την απεγνωσμένη προσπάθεια για επιβίωση αλλά συγχρόνως την ελπίδα στη εμφάνιση του καραβιού, το οποίο μπορεί να τους σώσει. Ολόκληρη η σύνθεση εκφράζει μια συνεχώς αυξανόμενη ένταση, που κορυφώνεται στο επάνω τμήμα του πίνακα. Κάθε μορφή αποτελεί σχεδόν μια αυτόνομη ενότητα με πολύπλοκες κινήσεις και αντιθέσεις. Το φως, πέφτοντας πάνω στα σώματα των ναυαγών, πολλαπλασιάζει τη δραματικότητα στις εκφράσεις των προσώπων και στις κινήσεις των σωμάτων. Το θέμα αποκτά ένταση προς το βάθος, χάρη στην προοπτική, και συγχρόνως ανοίγεται προς τα δεξιά και προς τα αριστερά, με την έκταση της σχεδίας, δημιουργώντας μεγαλύτερη συγκίνηση στο θεατή. Ο Ζερικό έκανε πενήντα περίπου προσχέδια γι' αυτό το έργο.

Εικ. 5. *Ε. Ντελακρουά (E. Delacroix, 1718-1863), "Η Ελευθερία οδηγεί το λαό" (1830), λάδι σε μουσαμά, 2,60 x 325 μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Τα περισσότερα έργα του Ντελακρουά έχουν θέματα από την ιστορία, από τη λογοτεχνία αλλά και από τα γεγονότα της εποχής του. Η συμμετοχή στα γεγονότα της επικαιρότητας και η επιδίωξη να αποτυπώσουν στο έργο τους την εποχή τους είναι από τα χαρακτηριστικά των ρομαντικών καλλιτεχνών. Οι έντονοι χρωματικοί νεωτερισμοί του Ντελακρουά, η ελευθερία και η ένταση της πινελιάς του άνοιξαν νέους δρόμους στη ζωγραφική. Ανεξαρτητοποιείται από τους κλασικούς τρόπους του Νταβίντ και των μαθητών του και μεταφέρει στον πίνακα την εσωτερική ζωή των πραγμάτων, των ανθρώπων και των καταστάσεων. Από τα ταξίδια του στις χώρες της Μεσογείου κουβαλά τα χρώματα, τις ζωηρές αντιθέσεις και την ευαισθησία της εσωτερικής ατμόσφαιρας. Οι δυνάμεις της φύσης και τα ένστικτα του ανθρώπου δονούν την επιφάνεια των έργων του και δείχνουν στο θεατή τις πιο αθέατες πλευρές της ανθρώπινης ψυχής. Ο Ντελακρουά, θέλοντας να μάθει όλα τα μυστικά της ζωγραφικής, αντέγραψε με επιμονή έργα μεγάλων καλλιτεχνών, για να μπορέσει να φτάσει σε υψηλή τεχνική τελειότητα.

Το έργο "Η Ελευθερία οδηγεί το λαό", είναι σημαντικό, διότι σ'αυτό παρουσιάζεται για πρώτη φορά η θριαμβική σκηνή μιας επανάστασης του λαού (η επανάσταση του 1830, που έφερε στην εξουσία το βασιλιά Λουδοβίκο - Φίλιππο). Ο λαός που συνοδεύει την Ελευθερία ανήκει στην κατώτερη κοινωνική τάξη, γεγονός που ενόχλησε την αστική τάξη της Γαλλίας. Ο καλλιτέχνης συμμετέχει στη δράση του πίνακα, μια που ο άντρας με το καπέλο δεν είναι άλλος από τον ίδιο το ζωγράφο. Ο ενθουσιασμός για την ελευθερία, το ένοπλο πλήθος, η ένταση στην ατμόσφαιρα, η κυματίζουσα τρίχρωμη σημαία δημιουργούν συναισθήματα έξαρσης και πάθους στο θεατή.

4



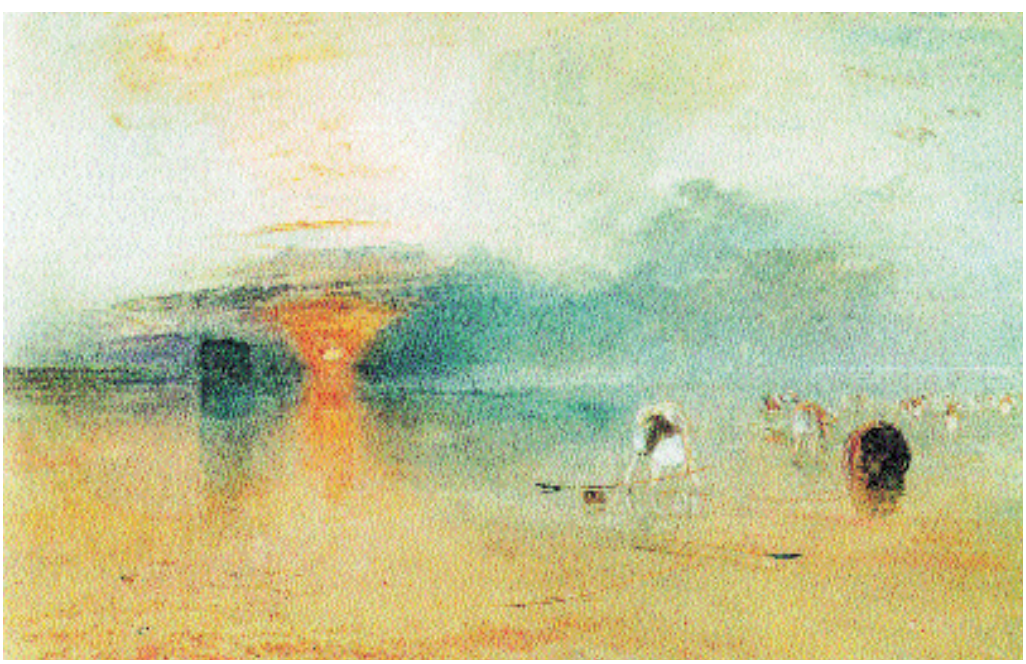
5

Εικ. 6. *Ε. Ντελακρουά, "Η καταστροφή της Χίου" (1824), 4,22 x 3,52μ., Παρίσι, Λούβρο.*

Για μια ακόμη φορά τα θέματα της επικαιρότητας αποτελούν πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες. Η συναισθηματική φόρτιση που εκπέμπει το πρόσωπο της γυναικείας μορφής στο κέντρο του πίνακα έρχεται σε αντίθεση με το σκληρό πρόσωπο του Τούρκου καβαλάρη. Η έλλειψη της συμμετρίας του πίνακα, τα λαμπερά χρώματα, η απόγνωση εξαιτίας της καταστροφής, τα πυρπολημένα χωριά στο βάθος συγκλονίζουν το θεατή. Στο έργο αυτό προβάλλεται η έντονη συγκίνηση που θέλει να μεταφέρει ο καλλιτέχνης, εμπνεόμενος από το φιλελληνισμό και την ελληνική επανάσταση.

Εικ. 7. *Γουίλιαμ Τέρνερ (William Turner, 1775-1851), "Η παραλία του Καλέ, η άμπωτη και οι ψαράδες που μαζεύουν πεταλίδες" (1830), λάδι, 0,73 x 1,07μ., Μπέρι, Μουσείο Καλών Τεχνών.*

Στο πλαίσιο του αγγλικού Ρομαντισμού ο Τέρνερ απέδωσε με μεγάλη φυσικότητα τις διαφορετικές στιγμές της φύσης. Τα πρώτα χρόνια της καριέρας του πέρασαν γεμάτα στερήσεις, και το έργο του αντιμετωπίστηκε με αδιαφορία, ακόμα και με εχθρότητα. Η αναγνώριση ήρθε αργά στη ζωή του, μόλις το 1889, μετά από μια κοινή έκθεση με τον Ροντέν (βλ.κεφ.15 εικ.11). Ο Τέρνερ μέχρι τα βαθιά του γεράματα αφιερώθηκε στη μελέτη του φωτός και της φύσης καθώς μεταβάλλονται κατά τη διάρκεια της μέρας και των εποχών. Μελετητής προηγούμενων τοπιογράφων (Κλωντ Λορέν και άλλων) απέδωσε στα έργα του τη φύση με τα στοιχεία του μεγαλειώδους και του "υψηλού". 'Οταν πέθανε, άφησε περίπου 300 έργα και 20.000 σκίτσα, τα οποία βρίσκονται σήμερα στην Τέιτ Γκάλερι του Λονδίνου. Στα τοπία που ζωγράφισε ο χώρος αποκτά υπόσταση μέσα από το χρώμα και το φως, ενώ οι μορφές χάνουν κάθε ίχνος περιγράμματος και γίνονται σχεδόν άυλες. Στην ατμόσφαιρα κυριαρχεί το συναίσθημα. Το φως διαλύει τις μορφές, και το θέμα γίνεται αντιληπτό με την ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή.



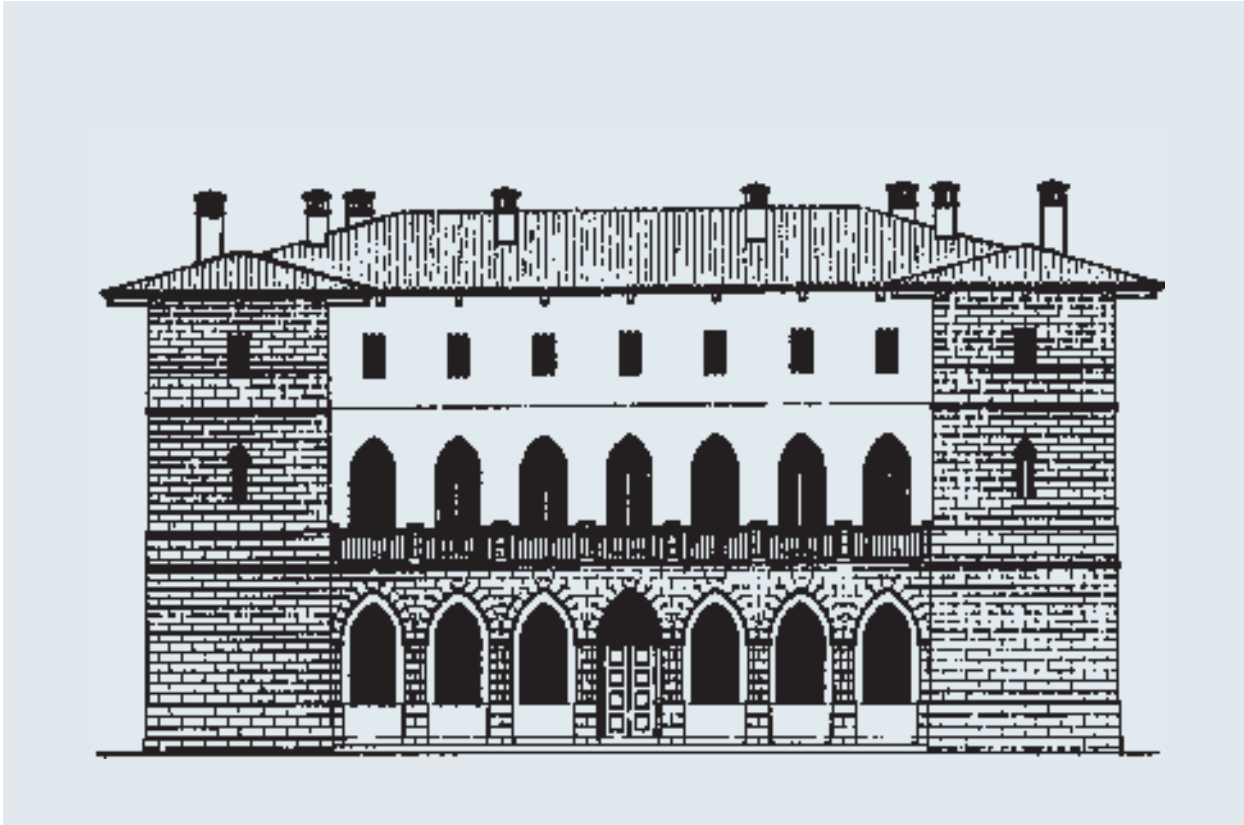
Εικ. 8. *Ζαν Μπατίστ Καρπό (Jean Baptiste Carpeaux, 1827-1875), "Ο χορός" (1868), πρόπλασμα, γύψος, 2,32 x 1,48 x 1,15 μ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

Ο Καρπό απέδωσε με δυναμισμό το πνεύμα του Ρομαντισμού στη γλυπτική. Σ΄αυτό το έργο επιτυγχάνει να μεταφέρει τη χαρά της κίνησης, της διασκέδασης και τον αυθορμητισμό σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι σύγχρονοί του το θεώρησαν άσεμνο για να στηθεί στην 'Οπερα του Παρισιού. Το έργο αυτό αποτελεί σταθμό στη μεγάλη προσπάθεια για την ανανέ - ωση της γλυπτικής. Η δίψα για χαρά, ο ρεαλισμός, η έκφραση περιλαμβάνονται στις βασικές επιδιώξεις της γλυπτικής κατά το τέλος του 19ου αιώνα.

Γλυπτική

Η γλυπτική σιγά-σιγά απομακρύνεται από την επίδραση του Κανόβα και, προσπαθώντας να ξεπεράσει τις δυσκολίες που προέρχονται από την ίδια της τη φύση, αναζητά νέους τρόπους για να εκ - φράσει το άπειρο. Στα γλυπτά τους οι καλλιτέχνες, περιορισμένοι από τη φύση του υλικού, θα επιχει - ρήσουν να μεταφέρουν το συναισθηματισμό του ρομαντισμού με την επιλογή θεμάτων στα οποία μπορούν να τονιστούν η ζωντάνια, η κίνηση αλλά και η υφή του υλικού. Η γλυπτική θα αργήσει να ακολουθήσει το Ρομαντισμό. Τα πρώτα έργα που δείχνουν τη διάθεση να απομακρυνθούν από το Νε - οκλασικισμό εκτίθενται το 1831 στην ετήσια 'Εκθεση των Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Τα νέα χαρακτηριστικά είναι η προσπάθεια απόδοσης των φυσικών στοιχείων, των εσωτερικών εκφράσεων και των καταστάσεων της ψυχής. Τα θέματα των έργων είναι παρμένα από το Μεσαίωνα, την Αναγέννηση, αλλά, όπως στη ζωγραφική, και από σύγχρονα γεγονότα. Οι γλύπτες του Ρομαντισμού παρουσιάζουν τους ανθρώπους με τα ρούχα της εποχής τους και αντιτίθενται στον ιδεαλισμό του γυμνού του Νεοκλασικισμού. Η φύση, λοιπόν, "η φύση και η αλήθεια", όπως έγραφε ο Βίκτωρ Ουγκό στην εισαγωγή του έργου του *Κρόμγουελ*, το 1827, είναι η κεντρική ιδέα του Ρομαντισμού στη γλυπτική.

9



10

Εικ. 9. *Σταμάτης Κλεάνθης (1802-1862), Μέγαρο Ιλίσια, σήμερα Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (1840-1848), Αθήνα.*

Το κτίριο αυτό χαρακτηρίζεται από οξυκόρυφα ανοίγματα, από τη χρησιμοποίηση της πέτρας και του τούβλου αλλά και από τη συμμετρία του συνόλου.

Εικ. 10. *Χριστιανός Χάνσεν, Λύσανδρος Καυταντζόγλου, Το Οφθαλμιατρείο (1847), Αθήνα.*

Οι Ευρωπαίοι αρχιτέκτονες μελετούν τη βυζαντινή αρχιτεκτονική και μεταφέρουν στα έργα τους πολλά στοιχεία της. Τα δίλοβα παράθυρα αλλά και οι διακοσμητικές ταινίες αυτού του κτιρίου το πιστοποιούν.

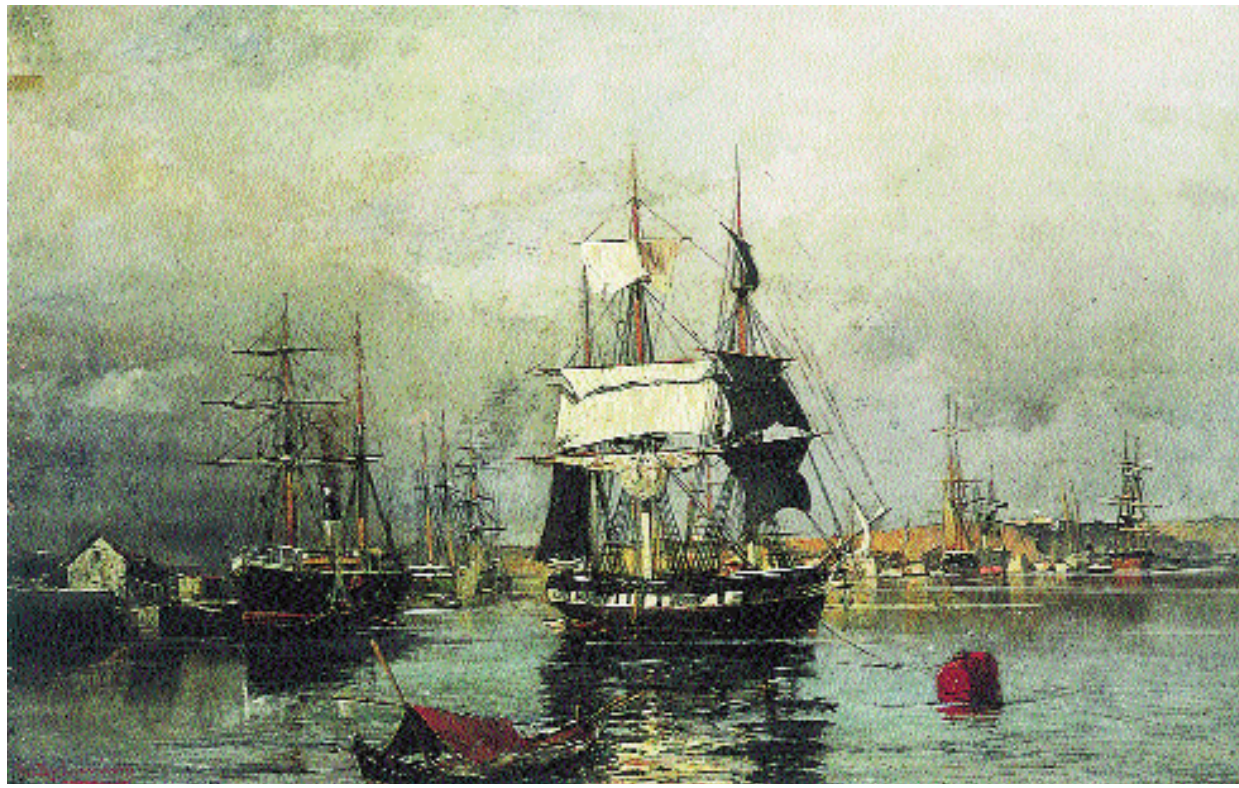
Εικ. 11. *Ερνέστος Τσίλλερ (Ernst Ziller, 1837-1923), Έπαυλη Καλαμάρα (1893-1900), Αθήνα, Κηφισιά.*

Ο Ε. Τσίλλερ ήρθε στην Ελλάδα το 1861 και έμεινε εδώ μέχρι το θάνατο του. Παραγωγικότατος αρχιτέκτων, ασχολήθηκε με ανασκαφές, δίδαξε στο Σχολείο των Τεχνών από το 1872 και διετέλεσε Διευθυντής Δημοσίων Έργων. Στα πολυάριθμα έργα του χρησιμοποίησε τα στοιχεία του Νεοκλασικισμού που διδάχτηκε στη Γερμανία και προσπάθησε να τα συνδυάσει με νέα, τα οποία θα ταίριαζαν με τις απαιτήσεις της αθηναϊκής αστικής τάξης. Στην έπαυλη Καλαμάρα ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί κλασικά στοιχεία, όπως είναι η συμμετρία, η απλότητα του όγκου του κτιρίου, το μεγάλο γείσο με τις διακοσμητικές σταγόνες, και τα συνδυάζει με τα τοξωτά ανοίγματα του προστώου και την εμφανή λιθοδομή, στοιχεία που ταιριάζουν σε μια εξοχική κατοικία.

Η τέχνη στήν Ελλάδα

Στην Αθήνα οι ανάγκες συνεχώς μεγαλώνουν, και τα δημόσια και ιδιωτικά κτίσματα πολλαπλασιάζονται. Ευρωπαίοι και Έλληνες αρχιτέκτονες, ύστερα από τις πρώτες νεοκλασικές δημιουργίες, γρήγορα θα περάσουν σε μια πιο σύνθετη έκφραση, επηρεασμένη από διάφορα στοιχεία της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Τα αυστηρά νεοκλασικά στοιχεία θα εμπλουτιστούν με αναφορές στην αναγεννησιακή, στη γοτθική, στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, και θα εμφανιστεί και εδώ μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στο κλασικό και στο "ρομαντικό".

Στην ελληνική ζωγραφική δεν μπορεί να χαρακτηριστεί κάποια περίοδος ως καθαρά ρομαντική. Μετά το 1860 η δημιουργία έργων με ιστορικά θέματα ατόνησε, οι προσωπογραφίες εξακολουθούσαν να κυριαρχούν, και πλήθυνε η δημιουργία θαλασσογραφιών, τοπογραφιών και ηθογραφιών. Στην τοπιογραφία, που είχε μακρά παράδοση από τις υδατογραφίες των περιηγητών, Ευρωπαίων δηλαδή ζωγράφων του 18ου αιώνα που κατέγραφαν τις αρχαιότητες στην κατακτημένη από τους Τούρ -



Εικ.12. *Κωνσταντίνος Βολανάκης (1839-1907), "Η Έξοδος του Άρεως" (1868), λάδι σε καμβά, 1,10 x 1,91μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Το έργο απεικονίζει ένα ιστορικό γεγονός που συνέβη τον Απρίλιο του 1826. Η σύνθεση στηρίζεται σε καλά υπολογισμένη οργάνωση, που κατευθύνει την προσοχή του θεατή στο κέντρο. Εκεί εικονίζεται το ελληνικό καράβι "Άρης" να έχει μόλις νικήσει σε ναυμαχία με τουρκικά πλοία. Τον καλλιτέχνη δεν τον ενδιαφέρει τόσο η περιγραφή της μάχης όσο η μνημειακή παρουσίαση των ιστιοφόρων πέρα από το πραγματικό γεγονός.

Εικ. 13. *Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), "Το Φίλημα", λάδι σε καμβά, 0,79 x 0,69 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Το έργο αυτό παρουσιάστηκε το 1878 στην Έκθεση του Παρισιού και αποδίδει μια τρυφερή σκηνή από την ελληνική ύπαιθρο. Η αφέλεια και η αγνότητα του νεαρού κοριτσιού παρουσιάζονται με απαράμιλλη ομορφιά, καθώς η κόρη δέχεται στα κρυφά το φιλί του νέου που ξενυχτά κάτω από το παράθυρό της. Το φως στο δωμάτιο αφήνει να δούμε τις λεπτομέρειες που χαρακτηρίζουν τη λιτότητα του απλού λαϊκού σπιτιού.

Εικ. 14. *Νικόλαος Γύζης (1842-1901), "Η Αποστήθιση" (1883), λάδι σε ξύλο, 0,74 x 0,63 μ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.*

Από τους μεγάλους δασκάλους των κανόνων της σύνθεσης ο Γύζης δίδαξε στην Ακαδημία του Μονάχου την περίοδο 1882-1901. Έχοντας ιδεαλιστικό προσανατολισμό ζωγράφισε θέματα με αλληγορικό περιεχόμενο, ηθογραφίες και προσωπογραφίες. Στο έργο αυτό καταφέρνει με λιτά μέσα να συγκρατήσει το βλέμμα του θεατή στο πρόσωπο της μικρούλας, που, συγκεντρωμένη, προσπαθεί να επαναλάβει νοερά το μάθημά της. Γνώστης του υλικού, αποδίδει με τη μεγαλύτερη λεπτομέρεια τα ρούχα, τα μαλλιά, την επιδερμίδα, τα υγρά μάτια.

Εικ. 15. *Γεώργιος Ιακωβίδης, "Η παιδική Συναυλία" (1900), λάδι σε μουσαμά, 1,76 x 2,50 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Από τα πιο γνωστά έργα της ελληνικής ηθογραφίας, αποτελεί το αποκορύφωμα της άνθησης του είδους, την οποία άνθηση θα ακολουθήσει η παρακμή. Ο Ιακωβίδης απεικονίζει στο έργο αυτό μια σκηνή που αντανακλά όχι μόνο το γούστο του αθηναϊκού κοινού αλλά και του ευρωπαϊκού, αφού το 1900, ύστερα από μικρές τροποποιήσεις, το έργο εστάλη στην παγκόσμια έκθεση του Παρισιού και βραβεύτηκε με χρυσό μετάλλιο. Είναι προφανής η προσκόλληση του καλλιτέχνη στη φυσική αναπαράσταση και χαρακτηριστική η φυσική και άνετη πινελιά με την οποία περιγράφει τους ανθρώπους, τις κινήσεις, το διάχυτο φως.

Εικ. 16. *Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938), "Η Κοιμωμένη" (1878), μάρμαρο, μήκος 1,70 μ., Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών.*

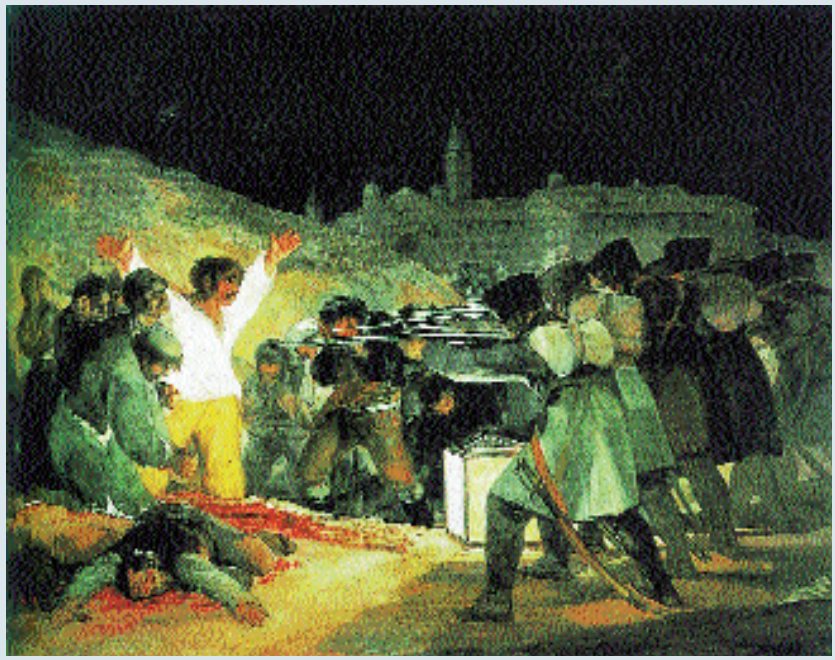
Ο Χαλεπάς αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνη στην ελληνική τέχνη. Το έργο και η ζωή του απέκτησαν διαστάσεις μύθου ο οποίος περιβάλλει το όνομά του μέχρι σήμερα. "Η Κοιμωμένη", για την οποία τόσα γράφτηκαν, είναι το τελευταίο έργο που σμίλεψε ο καλλιτέχνης πριν αρρωστήσει και νοσηλευτεί στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας. Έργο δομημένο με τις αρχές της κλασικής τέχνης, φανερώνει και ρομαντικές επιδράσεις. Το καλοδουλεμένο μάρμαρο χάνει τη βαρύτητά του, και μορφή και πτυχώσεις πλάθονται ανάλαφρες. Η κοπέλα που κοιμάται κρατάει στο στήθος ένα σταυρό, τελευταίο ίσως δεσμό με τον υλικό κόσμο. Το ανασηκωμένο σώμα, το σφίξιμο του σταυρού στο χέρι αφήνουν τη μορφή να αιωρείται ανάμεσα σε έναν ταραγμένο ύπνο και στο θάνατο.

κους Ελλάδα, απεικονίζονται με ειδυλλιακό τρόπο τα ελληνικά ερείπια, και το παρελθόν και το παρόν εμφανίζονται σε μία σύζευξη που φαίνεται να αναφέρεται στην ειδυλλιακή τοπιογραφία του 17ου αιώνα (βλ. Κλ. Λοραίν, σελ.169, εικ.11). Στην ηθογραφία αντανακλάται η στροφή της ελληνικής κοινωνίας προς την αστικοποίηση, με την οποία φαίνεται να απολαμβάνει την ελευθερία και τις οικονομικές δυνατότητες που παρέχει. Η ηθογραφία καταγράφει τα ασήμαντα ή σημαντικά στιγμιότυπα της ζωής τόσο του αστού όσο και του αγρότη, δημιουργεί μια άλλοτε εύθυμη και άλλοτε μελαγχολική ατμόσφαιρα και οπωσδήποτε είναι η ζωγραφική που εξιδανικεύει την ιδιωτική ζωή χωρίς να εκφράζει κοινωνικούς προβληματισμούς ή υπονοούμενα. Πολλές φορές ο χώρος όπου διαδραματίζονται τα διάφορα στιγμιότυπα είναι περισσότερο ευρωπαϊκός και λιγότερο ελληνικός, πράγμα που ταίριαζε στον ιδεολογικό προσανατολισμό των αστικών κοινωνικών στρωμάτων της νεοσύστατης Ελλάδας, η οποία επιζητούσε την ταυτότητα της και την ιδεολογική της συγγένεια με την Ευρώπη. Κορυφαίοι ζωγράφοι της Σχολής του Μονάχου δημιουργούν σε αυτή την περίοδο, με κυριότερους τον Νικηφόρο Λύτρα και τον Νικόλαο Γύζη, καθηγητές στο Σχολείο των Τεχνών του Πολυτεχνείου στην Αθήνα ο πρώτος, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στο Μόναχο ο δεύτερος, δίδαξαν τους Έλληνες ζωγράφους και στήριξαν την ελληνική ζωγραφική στην προσπάθειά της να ευθυγραμμιστεί με την ευρωπαϊκή τέχνη. Με την τοπιογραφία και την ηθογραφία η ελληνική τέχνη θα οδηγηθεί από το νεοκλασικισμό και το ρομαντισμό στον 20ό αιώνα και στο συντονισμό της με τα ευρωπαϊκά ρεύματα της πρωτοπορίας.

Εικ. 17. *Δημήτριος Φιλιππότης (1834-1919), "Ξυλοθραύστης" (1875), μάρμαρο, ύψος 1,10 μ., Κήπος Ζαππείου, Αθήνα.*

Ο Φιλιππότης, από τις μεγάλες μορφές της ελληνικής γλυπτικής, απέδωσε στη μορφή του νέου άντρα την ένταση στην κίνηση, τη σύσπαση των μυών, που δηλώνουν τη μεγάλη προσπάθεια. Ο γλύπτης αιχμαλωτίζει τη στιγμή της μεγάλης έντασης, δίνοντας ένα έργο, που για την ελληνική γλυπτική σημαίνει την απομάκρυνση από το γαλήνιο και συγκρατημένο χαρακτήρα των κλασικών προτύπων.

ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΟ ΓΚΟΓΙΑ



Εικ. 18. *Φραντζίσκο Γκόγια (Francisco Goya, 1746-1828), "Οι τουφεκισμοί της 3ης Μαΐου" (1814), λάδι σε μουσαμά, 2,66 x 3,45 μ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο.*

Ο Φραντζίσκο Γκόγια ζούσε στην Ισπανία, σε μια χώρα εξαντλημένη από τους πολέμους με τους Γάλλους, όπου επικρατούσαν η καταπίεση, η μιζέρια, αλλά και η καχυποψία. Ως ζωγράφος της βασιλικής αυλής της Ισπανίας απέδωσε με λεπτή ειρωνεία τις ανησυχίες της εποχής του. Βασιλείς και απλοί άνθρωποι γίνονται στα έργα του αντικείμενο της ίδιας αμείλικτης κριτικής του. Στους πίνακές του καταγγέλλει με δραματικό τρόπο την αγριότητα, τη μισαλλοδοξία, τη βιαιότητα, αλλά και τις ταλαιπωρίες του ισπανικού λαού. Το έργο του Γκόγια συμπίπτει χρονικά με την περίοδο του Νεοκλασικισμού, αλλά περιέχει έντονα στοιχεία κριτικής των ιδανικών του Διαφωτισμού. Τα έργα του, με τη μεγάλη εκφραστική ελευθερία, την αποδέσμευση από τους αυστηρούς κανόνες και από τον ακαδημαϊσμό του Νεοκλασικισμού, παρουσιάζουν τη δραματική πολυπλοκότητα της εποχής του καλλιτέχνη και άνοιξαν το δρόμο για τις νέες αναζητήσεις του 19ου αιώνα.

Στο έργο "Οι τουφεκισμοί της 3ης Μαΐου", παρουσιάζεται η εξέγερση των Ισπανών κατά των Γάλλων κατακτητών, μια εξέγερση της ανθρωπότητας ενάντια στη βία, στην καταπίεση, στον τρόμο, που οδηγεί άδικα στο θάνατο. Στα εικονιζόμενα πρόσωπα δεν εκφράζεται ηρωισμός όπως στον Μαρά του Νταβίντ αλλά αγανάκτηση. Οι άνθρωποι πεθαίνουν καταγγέλλοντας τον παραλογισμό του πολέμου. Η μορφή με το λευκό πουκάμισο αντιστέκεται ακόμα και την τελευταία στιγμή, σηκώνοντας τα χέρια σε ένδειξη διαμαρτυρίας και οργής.

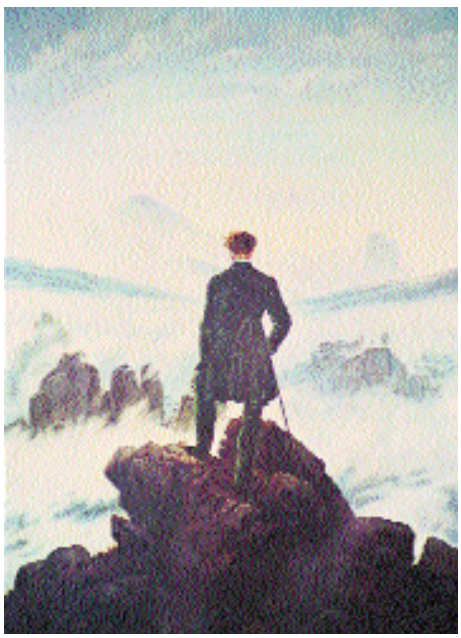
Εικ. 19. *Γκόγια, "Η Συνέλευση των Μαγισσών", λεπτομέρεια, 1819-1820, λάδι σε μουσαμά, 1,40 x 4,38 μ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο.*

Οι σκοτεινοί δαίδαλοι της μαγείας αλλά και της παραφροσύνης αποδίδονται με τα ψυχρά και σκοτεινά χρώματα, με τις βίαιες πινελιές, που είναι έκφραση των πιο κρυφών και ανεξέλεγκτων συναισθημάτων. Ο Γκόγια με αυτά τα έργα του άνοιξε τους δρόμους προς το Ρομαντισμό και προς την έντονη έκφραση των συναισθημάτων.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

20

21



ΚΑΣΠΑΡ ΝΤΑΒΙΝΤ ΦΡΗΝΤΡΙΧ

Ο Φρήντριχ άλλαξε την αντίληψη για το τοπίο που υπήρχε κατά το 18ο αιώνα, παρασύροντας το βλέμμα του θεατή προς το άπειρο. Εστίασε την προσοχή του στις αξίες της πατρίδος του, της Γερμανίας, ενώ ο θρησκευτικός συμβολισμός είναι διάχυτος στο έργο του. Για τον Φρήντριχ η μόνη ελπίδα σωτηρίας είναι η θεία πίστη, και ο άνθρωπος πρέπει να προετοιμάζεται καθημερινά για το τελευταίο μεγάλο ταξίδι του. Πράγματι, η θάλασσα, τα πλοία και τα ταξίδια, συνδεδεμένα με βαθιά θρησκευτικά συναισθήματα, είναι από τα θέματα που επανέρχονται συχνά στο έργο του."Πολλές φορές με ρώτησαν", είχε πει, "γιατί διαλέγω για θέμα της ζωγραφικής μου τόσο συχνά το θάνατο, τη φθορά και τον τάφο. Γιατί, για να ζήση κανείς κάποτε αιώνια, πρέπει να παραδοθεί στο θάνατο".

Εικ. 20. *Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ (Gaspar David Friedrich, 1774-1840), "Το φεγγάρι καθώς γεννιέται από την θάλασσα" (1822), λάδι σε μουσαμά, 55 x 71 εκ., Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη.*

Τα βράχια, στο πρώτο επίπεδο αυτού του έργου, συμβολίζουν την πίστη. Τα καράβια, ιδίως αυτό με τ' ανοιχτά πανιά, συμβολίζουν τη ζωή που φεύγει, ενώ το φεγγάρι που ανατέλλει συμβολίζει τον Χριστό. Η συμμετρία του πίνακα και η στατικότητα των στοιχείων στοχεύουν στην έξαρση των θρησκευτικών συναισθημάτων. Για τον Φρήντριχ το πέρασμα του χρόνου μπορεί να λυτρώσει τον άνθρωπο από τον πόνο της καθημερινότητας. Στο συγκεκριμένο έργο τα διάφορα οριζόντια επίπεδα απεικονίζουν, από το πρώτο πλάνο, προς το βάθος του πίνακα, ακριβώς αυτή την ιδιότητα του χρόνου που περνά. Η ελπίδα πηγάζει μέσα από τη μελαγχολία όπως η μέρα μέσα από τη νύχτα. Ο ουρανός, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του έργου, ενισχύει την απόγνωση και την αίσθηση του κενού. Ο παρατηρητής αιωρείται ανάμεσα στο πρώτο πλάνο και στο βάθος, που είναι μακρινό και άπιαστο. Έτσι, μεγαλώνει ακόμα περισσότερο η απόσταση ανάμεσα στην μικρότητα του ανθρώπου και στη μεγαλοσύνη του σύμπαντος. Ο ζωγράφος αποτυπώνει αυτό που έχει μέσα στην ψυχή του και όχι αυτό που αντικρίζουν τα μάτια του.

Εικ. 11. *Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ, "Ο μοναχικός περιπατητής στα σύννεφα" (1817-1818), λάδι σε μουσαμά, 0,74 x 0,94 μ., Αμβούργο, Πινακοθήκη.*

Στο έργο αυτό ο καλλιτέχνης μεταφέρει συγκεκριμένα στοιχεία από το τοπίο των Ελβετικών 'Αλπεων. Στον πίνακα η μορφή του περιπατητή συμβολίζει έναν άνθρωπο που έχει πεθάνει. Κοιτάζει προς τον γκρεμό, αναλογιζόμενος τα λάθη της ε-

ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΡΥΝΤ

‘Ενας από τους πιό σημαντικούς γλύπτες του Ρο - μαντισμού στη Γαλλία είναι ο Φρανσουά Ρυντ. Σε όλη του τη ζωή ήταν θαυμαστής της κλασικής αρχαιότητας, αλλά στην εποχή του Ρομαντισμού ήταν δύσκολο να αντισταθεί στο νέο ρεύμα. Οδηγήθηκε λοιπόν στη δραματική απόδοση των εκφράσεων. Ένα από τα πιο γνωστά έργα του είναι τα ανάγλυφα διακοσμητικά στοιχεία της αψίδας του Θριάμβου στο Παρίσι και ιδιαίτερα η Εκκίνηση των Εθελοντών το 1792, που είναι γνωστό ως “Η Μασσαλιώτιδα”.

πίγειας ζωής. Από την ομίχλη, που όλα τα σκεπάζει, ξεπροβάλλουν μόνο οι βουνοκορφές, σταθερά στοιχεία του τοπίου, που συμβολίζουν την ακλόνητη χριστιανική πίστη, η οποία οδηγεί στην επουράνια ζωή. Η τέχνη του Φρήντριχ βασίζεται σε βαθιά γνώση της φύσης. Σε όλη του τη ζωή ήταν ένας παρατηρητής, και στα έργα του στοιχεία από τη φύση χρησιμοποιούνται ως θρησκευτικές αλληγορίες.

Εικ. 22. *Φρανσουά Ρυντ (Francois Rude, 1784 - 1855), "Η Μασσαλιώτιδα" (1833-1836).*

Η σύσπαση των μυών, οι αντίθετες κατευθύνσεις των κινήσεων και των βλεμμάτων των ανθρώπων, η μετακίνηση ακόμα και της αέρινης μάζας, αλλά και των σκιών, δημιουργούν τέτοια κινητικότητα, που μπορεί να παρασύρει ακόμα και τον πιο απαθή θεατή. Στην κορυφή της πυραμίδας μια γυναικεία μορφή, το πνεύμα του πολέμου, με τα φτερά ανοιγμένα, καλεί με δυνατή φωνή τους εθελοντές, δείχνοντας με το σπαθί τον τόπο της μάχης. Ο αρχηγός της ομάδας, στο κέντρο της εικόνας, με το χέρι σηκωμένο κουνά το κράνος, για να τραβήξει την προσοχή των εθελοντών και επιτυγχάνει την ισορροπία της σύνθεσης. Δίπλα του ένας έφηβος, κρατώντας το σπαθί, είναι έτοιμος να ακολουθήσει τον αρχηγό. Πίσω τους ένας μεσήλικας ετοιμάζεται φορώντας την μπέρτα του, και, πιο πίσω ακόμα, ένας ηλικιωμένος ψιθυρίζει συμβουλές προς τον αρχηγό, ο οποίος δεν τον ακούει πια. Από την άλλη μεριά, η σύνθεση ολοκληρώνεται με δύο ακόμα στρατιώτες, ο ένας από τους οποίους στρέφεται προς το κέντρο, για να καλέσει με την τρομπέτα, ενώ ο άλλος ετοιμάζει το τόξο του. Η μορφή του αλόγου και η σημαία ολοκληρώνουν τη σύνθεση και προσφέρουν μεγαλύτερη ένταση και δραματικότητα.

Εικ. 23. *Φ. Ρυντ, "Η Μασσαλιώτιδα" (1833), πρόπλασμα, γύψος, 1,07 x 0,51 μ., Παρίσι, Μουσείο Καρναβαλέτ.*

Εικ. 24. *Φ. Ρυντ, "Η Μασσαλιώτιδα" (1836), λεπτομέρεια, πέτρα, Παρίσι, Αψίδα του Θριάμβου.*

22

23

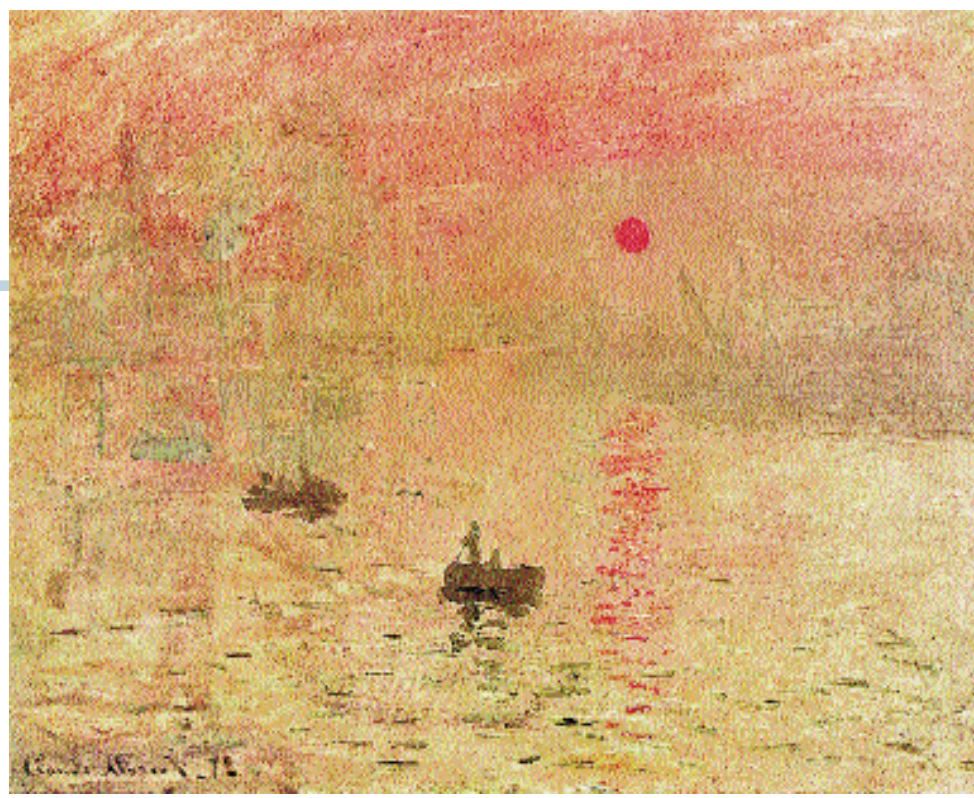
24

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Με τη βοήθεια του/της φιλολόγου σας διαβάστε αποσπάσματα από ρομαντικά διηγήματα και αναγνωρίστε τα βασικά χαρακτηριστικά τους. Προσπαθήστε να τα συνδέσετε με τη ζωγραφική του Ρομαντισμού.
2. Συγκρίνετε το έργο "Η Ελευθερία οδηγεί το λαό", του Ντελακρουά, με το έργο "Ο Όρκος των Ορατίων", του Νταβίντ. Τι συμπεράσματα βγάζετε από τη σύγκριση των δύο έργων τόσο ιδεολογικά όσο και μορφολογικά;
3. Βρείτε ένα μουσικό κομμάτι που να ταιριάζει σ' ένα έργο του Ρομαντισμού.
4. Μπορείτε να συσχετίσετε το έργο του Ντελακρουά "Καταστροφή της Χίου" με τον απόηχο του ελληνικού αγώνα του 1821 στην Ευρώπη.

14

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ - ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ



Κλ. Μονέ, "Εντύπωση, ανατολή του ήλιου" (1872), λάδι σε μουσαμά 0,50 x 0,65 μ., Παρίσι, Μουσείο Marmottan.

14. ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ο 19ος αιώνας χαρακτηρίζεται από μεγάλες κοινωνικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε φτωχούς και πλούσιους, σε προοδευτικούς και συντηρητικούς, σε εκείνους που έμεναν προσκολλημένοι στο παρελθόν και σε εκείνους που αναζητούσαν νέες διεξόδους. Ο πληθυσμός στην Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική διπλασιάστηκε μετά το 1850, ενώ η αύξηση της γεωργικής παραγωγής, που οφειλόταν στην τεχνολογική ανάπτυξη, δημιούργησε το μεταναστευτικό ρεύμα των αγροτών προς τις πόλεις σε αναζήτηση εργασίας.

Ο φιλελευθερισμός της αστικής τάξης στηρίχτηκε στην ατομική πρωτοβουλία και προώθησε την άσκηση και τον έλεγχο της εξουσίας από τα εύρωστα οικονομικά στρώματα της κοινωνίας χωρίς την παρέμβαση του κράτους. Η ελευθερία του τύπου και η διάδοση των ιδεών σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού, η ενίσχυση της εθνικής συνείδησης, η αναζήτηση του ιστορικού παρελθόντος ως μέσου διαφοροποίησης χαρακτηρίζουν την περίοδο από το 1840 μέχρι το 1870 περίπου. Σε όλα τα επίπεδα, στη θρησκεία, στην πολιτική, στην επιστήμη, στην τέχνη, η διάσταση των απόψεων είχε πάρει τον χαρακτήρα αντιμαχόμενων στρατοπέδων. Η αναζήτηση ανθρώπινων συνθηκών εργασίας για τις καταπιεσμένες εργατικές τάξεις προώθησε τις σοσιαλιστικές ιδέες - όπως φάνηκε στο έργο των πρωτοπόρων κοινωνιολόγων Σαιν Σιμόν (1760-1825), Ογκίστ Κοντ (1798-1857) και άλλων - που κορυφώθηκαν στο Μανιφέστο των Κ. Μαρξ και Φ. Ένγκελς. Ο Καρλ Μαρξ και ο Φρήντριχ

Ένγκελς δημοσίευσαν το 1848 το Κομμουνιστικό Μανιφέστο, όπου η πάλη των τάξεων αναλύεται μέσα από την ιστορική της εξέλιξη, και ερμηνεύονται έτσι οι κοινωνικές ταραχές που εμφανίστηκαν στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης κατά την τρίτη και την τέταρτη δεκαετία του αιώνα.

Σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης - Γαλλία, Αυστρία, Πρωσία, Ουγγαρία, Βοημία, Ιταλία - οι επαναστατικές κινητοποιήσεις κατά του αυταρχισμού διαδέχονταν η μία την άλλη.

Στο Παρίσι, η πίεση του αυταρχισμού της μοναρχίας και η οικονομική ύφεση του 1846-47 οδήγησαν την εργατική τάξη σε επανάσταση (Φεβρουάριος του 1848), που κατέληξε στην πτώση της μοναρχίας και την ανακήρυξη της Δημοκρατίας. Η διαμάχη όμως ανάμεσα στους επικρατήσαντες, που κατέληξε σε αιματηρές οδομαχίες τον Ιούνιο του ίδιου έτους, έφερε στο προσκήνιο τον Λουδοβίκο Ναπολέοντα, ο οποίος το 1852 αυτοανακηρύχθηκε σε Ναπολέοντα 3ο και επέβαλε τη Δεύτερη Αυτοκρατορία. Στην Αγγλία το τραπεζικό σύστημα εξελίχθηκε, και το φιλελεύθερο οικονομικό σύστημα κυριάρχησε, οδηγώντας στην εδραίωση των κανόνων της ελεύθερης λειτουργίας της αγοράς με βάση την προσφορά και τη ζήτηση.

Την ίδια περίοδο, η τεχνολογική έκρηξη, η βιομηχανική επανάσταση, η εφεύρεση της φωτογραφίας, η χρήση του τηλέγραφου και οι κάθε είδους εφευρέσεις και ανακαλύψεις σήμαναν βαθιά αλλαγή στη δομή της κοινωνίας, αλλά και στον τρόπο σκέψης. Το 1859 ο Δαρβίνος δημοσίευσε το έργο του "Η καταγωγή των ειδών", που επηρέασε τις πεποιθήσεις του ανθρώπου για την ίδια την προέλευση του. Ο σύγχρονος άνθρωπος και τα προβλήματά του ήρθαν στο προσκήνιο και έγιναν το θέμα της ποίησης, της πεζογραφίας, της τέχνης.

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα όλα τα πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά γεγονότα οδήγησαν τους καλλιτέχνες να συνδεθούν άμεσα με τις καθημερινές απλές όψεις της ζωής, να απομακρυνθούν από τον υποκειμενισμό του ρομαντισμού και να δουν τη ζωγραφική ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας

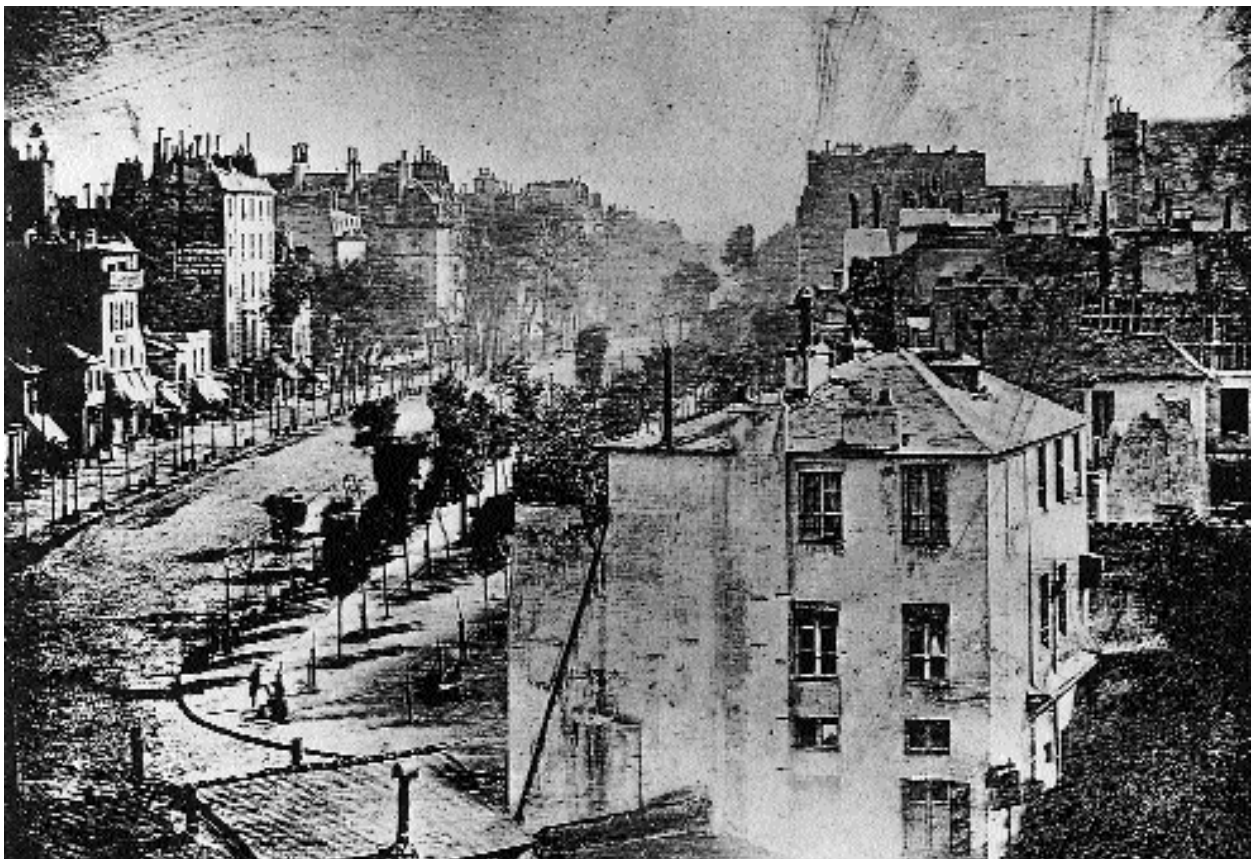
Ο όρος Ακαδημαϊκή Τέχνη σημαίνει την επίσημη ή την κοινώς αποδεκτή τέχνη. Απαντά συχνά κατά το 19ο αιώνα στις συζητήσεις περί τέχνης, όταν πλάι στην επίσημη τέχνη εμφανίστηκαν αντιτιθέμενες τάσεις.

Παίρνοντας τον όρο αλλά και τη σημασία από την Ακαδημία του Πλάτωνος (4ος αι. π.Χ.), ο όρος "Ακαδημία" σημαίνει μια Σχολή στην οποία εντάσσονται κοινοί στόχοι και κοινά πιστεύω στους τομείς της Τέχνης, των Γραμμάτων , της Φιλοσοφίας ή των Επιστημών.

Όταν τα ελληνικά γράμματα αναβίωσαν στην αναγεννησιακή Ιταλία (15ος αι.), αναβίωσε και ο όρος Ακαδημία. Από τον 16ο αιώνα και μετά δημιουργήθηκαν οι Ακαδημίες, (το 1561 ιδρύθηκε στη Φλωρεντία η Ακαδημία του Σχεδίου "Accademia del Disegno"), και οι καλλιτέχνες μάθαιναν πια την τέχνη τους όχι ως μαθητευόμενοι στα εργαστήρια των φτασμένων καλλιτεχνών του τόπου τους αλλά σε οργανωμένα προγράμματα μάθησης, που ήταν ακριβώς οι Ακαδημίες των γραμμάτων, των τεχνών και των επιστημών.

Η Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών ιδρύθηκε το 1648. Προστατευόταν από το βασιλιά και διδασκόταν σ' αυτήν η τέχνη όπως έπρεπε να είναι, σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες της σαφήνειας, της τάξης, της αρμονίας, της ομορφιάς, της συμμετρίας, της ευπρέπειας. Παράλληλα, τα κυριότερα θέματα της υψηλής Τέχνης ήταν τα θρησκευτικά, τα ιστορικά και τα μυθολογικά, ενώ θέματα όπως τα τοπία και οι νεκρές φύσεις θεωρούνταν υποδεέστερα και ανάξια λόγου. Ο άνθρωπος και οι σπουδαίες πράξεις του έπρεπε να απεικονίζονται στην Τέχνη, η οποία όφειλε να εξιδανικεύει, να ωραιοποιεί, αλλά και να αναπαριστά μόνο το Υψηλό και το Μεγαλοπρεπές της ανθρώπινης φύσης.

Από το 1737 κάθε δύο χρόνια η Ακαδημία οργάνωνε επίσημες Εκθέσεις, τα Salon, όπου εξέθεταν οι καλλιτέχνες τα έργα τους, η αποδοχή των οποίων από το κοινό όριζε την τύχη τους. Από το 1789 και μετά τα Σαλόν έγιναν ετήσια.



Εικ. 1. *Λουί Νταγκέρ (L. Daguer, 1787-1851), "Η λεωφόρος Μπουλβάρ ντυ Ταν στο Παρίσι" (1838 περίπου), Μόναχο, Εθνικό Μουσείο.*

Η Νταγκεροτυπία* αναγγέλθηκε το 1839 από το ζωγράφο Λουί Νταγκέρ. Η φωτογραφική τέχνη, ενώ φάνηκε προς στιγμήν να απειλεί τη ζωγραφική, έπαιξε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση τόσο του Ρεαλισμού όσο και του Ιμπρεσιονισμού. Συνέβαλε κυρίως στην αποτύπωση της πραγματικότητας, στο πάγωμα της κίνησης, στο σταμάτημα της ζωής σε ορισμένες στιγμές, στο στιγμιότυπο (instantanØ). Και η φωτογραφική όμως ματιά επηρεάστηκε από τη ζωγραφική, και πολλοί φωτογράφοι δημιούργησαν με τη φιλοδοξία να δουν τα έργα τους να αναγνωρίζονται ως προϊόντα καθαρής εικαστικής δημιουργίας και όχι στείρας μηχανιστικής αναπαραγωγής.

Κατά το 19ο αιώνα η συμμετοχή των καλλιτεχνών αυξήθηκε, ενώ η κριτική επιτροπή - που απαρτιζόταν από διακεκριμένα άτομα της κοινωνίας - επέλεγε όλο και αυστηρότερα εκείνα μόνο τα έργα που ανταποκρίνονταν στο γούστο του φιλότεχνου κοινού, που δεν ήταν άλλο από τους μεγαλοαστούς της παρισινής κοινωνίας. Τα αρεστά έργα ήταν τα κλασικίζοντα ιδεαλιστικά τοπία ή οι μυθολογικές σκηνές μελοδραματικού συναισθηματισμού.

Σ' αυτό το άκαμπτο σύστημα του ακαδημαϊσμού εναντιώνονταν κάθε φορά οι πρωτοπορίες της τέχνης, αρχής γενομένης από το 1855, έτος της Έκθεσης κατά την οποία ο Κουρμπέ εξέθεσε στο δικό του "Περίπτερο του Ρεαλισμού", το πολυσυζητημένο έργο του, "το Ατελιέ". Το 1863, ο Ναπολέων ο 3ος, λόγω της έντονης αντίδρασης των καλλιτεχνών για το μεγάλο αριθμό των απορριφθέντων έργων, επέτρεψε την οργάνωση του "Salon de Refuses", δηλαδή την Έκθεση των Απορριφθέντων. Γεγονός μεγάλης σημασίας, η Έκθεση κίνησε πολύ τόσο το ενδιαφέρον των επισκεπτών, ώστε καθιερώθηκε ως θεσμός.

Ρεαλισμός

Ο όρος Ρεαλισμός, τον οποίον συναντήσαμε στο κεφάλαιο "Η Τέχνη του Μπαρόκ" σχετικά με τον τρόπο απόδοσης των φυσικών αντικειμένων χωρίς προσπάθεια εξιδανίκευσης, εισάγεται στα μέσα του 19ου αιώνα τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στη λογοτεχνία. Αν ο Ρομαντισμός ήταν μια διάθεση της ψυχής απέναντι στην πραγματικότητα,

Εικ. 2. *Γκ. Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1810-1877), "Το Ατελιέ" (1854-1855), λάδι σε μουσαμά, 3,61x 5,97 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

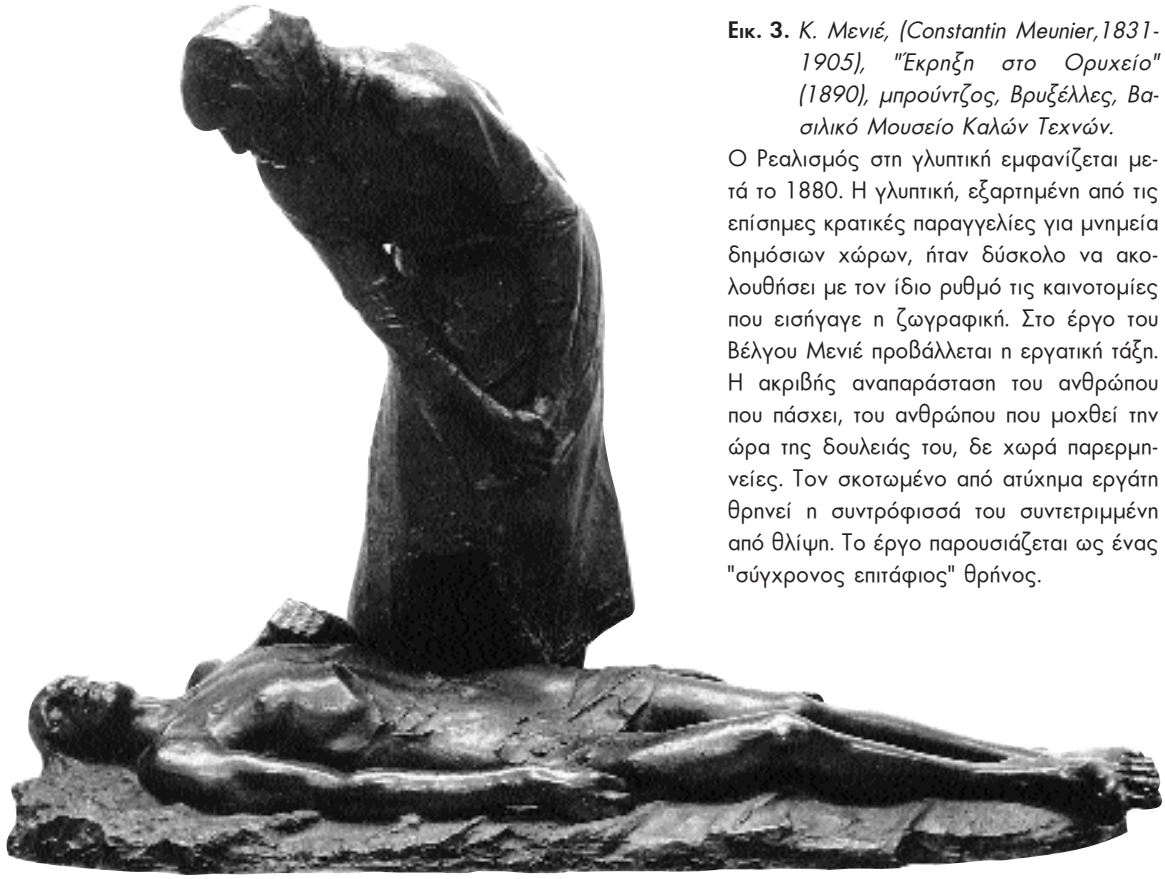
Πίνακας ορόσημο για την έναρξη της εποχής της σύγχρονης Τέχνης. Πιστεύοντας ότι ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίζει μόνο ό,τι βλέπει "πραγματικά", ο Κουρμπέ ζωγράφισε τον εαυτό του ανάμεσα σε πορτρέτα συλλεκτών και φίλων, αντιπροσωπευτικών μελών όλων των κοινωνικών τάξεων. Στον πίνακα, που είχε τον υπότιτλο "Μία πραγματική αλληγορία που προσδιορίζει επτά χρόνια της καλλιτεχνικής μου ζωής", συνοψίζει τις θεωρίες του για το Ρεαλισμό αλλά και την άποψή του ότι ο καλλιτέχνης, κυρίαρχος στο κέντρο του σύγχρονου κόσμου συμμετέχει και δρά ενεργά στις κοινωνικές ανακατατάξεις.

"Ελπίζω να κερδίζω πάντα το ψωμί μου με την τέχνη μου, χωρίς ποτέ να απομακρυνθώ ούτε μία τρίχα από τις αρχές μου, χωρίς να πω ψέματα στη συνείδησή μου ούτε για μία στιγμή, χωρίς να ζωγραφίσω ούτε καν όσο μπορεί να σκεπάσει η παλάμη μου μόνο και μόνο για να ευχαριστήσω οποιονδήποτε ή για να πουλήσω πιο εύκολα", έγραφε σε ένα γράμμα του, το 1854, ο Κουρμπέ.

Από το βιβλίο του E.H. Gombrich,
Το Χρονικό της Τέχνης, μετάφραση Λ. Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, β΄ έκδοση, Αθήνα 1998, σ. 511.

ο Ρεαλισμός στάθηκε απέναντι στην πραγματικότητα, για να τη δει όπως είναι, χωρίς συναισθηματισμούς. Ο Ρεαλισμός έφερε μια πραγματική επανάσταση στο χώρο της τέχνης. Διάλεξε θέματα που δεν ήταν ούτε ιστορικά ούτε μυθολογικά ή αλληγορικά. Δεν επεδίωξε να αναδείξει εντυπωσιακές ή ρητορικές χειρονομίες ηρώων. Ο ήρωας στο ρεαλισμό είναι ο συνηθισμένος άνθρωπος, ο άνθρωπος του μόχθου, ο εργάτης, ο αγρότης, σε σκηνές της καθημερινής ζωής.

Ο ζωγράφος Γκ. Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1810-1877) εισήγαγε επίσημα τον όρο "Ρεαλισμός" στη ζωγραφική το 1855. Σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τις επιλογές της συντηρητικής επιτροπής επιλογής έργων στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού



Εικ. 3. *Κ. Μενιέ, (Constantin Meunier,1831-1905), "Έκρηξη στο Ορυχείο" (1890), μπρούντζος, Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.*

Ο Ρεαλισμός στη γλυπτική εμφανίζεται μετά το 1880. Η γλυπτική, εξαρτημένη από τις επίσημες κρατικές παραγγελίες για μνημεία δημόσιων χώρων, ήταν δύσκολο να ακολουθήσει με τον ίδιο ρυθμό τις καινοτομίες που εισήγαγε η ζωγραφική. Στο έργο του Βέλγου Μενιέ προβάλλεται η εργατική τάξη. Η ακριβής αναπαράσταση του ανθρώπου που πάσχει, του ανθρώπου που μοχθεί την ώρα της δουλειάς του, δε χωρά παρερμηνείες. Τον σκοτωμένο από ατύχημα εργάτη θρηνεί η συντρόφισσά του συντετριμμένη από θλίψη. Το έργο παρουσιάζεται ως ένας "σύγχρονος επιτάφιος" θρήνος.

(Σαλόν) εξέθεσε τα έργα του σε ατομική έκθεση δίπλα στο κτίριο της επίσημης έκθεσης, σε αυτοσχέδιο χώρο που ονόμασε "Περίπτερο του Ρεαλισμού". Η πράξη του αυτή προκάλεσε κύμα αντιδράσεων από το φιλότεχνο κοινό. Η πρόθεση του Κουρμπέ ήταν πραγματικά να ενοχλήσει την αστική τάξη που το αποτελούσε, με την πρόταξη της ελευθερίας του καλλιτέχνη και της δημιουργίας, που ερχόταν σε αντίθεση με τα πρότυπα και τους κανόνες που επέβαλλε η ακαδημαϊκή τέχνη.

Στις κυριότερες προσωπικότητες του Ρεαλισμού συγκαταλέγονται επίσης ο Μιλέ (Jean-Francois Millet), ο οποίος με τη ζωγραφική του ύμνησε την ευγένεια των ταπεινών ανθρώπων που ζουν κοντά στη φύση, και ο ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης Ντωμιέ, ο οποίος τόσο στην πολιτική γελοιογραφία όσο και στη ζωγραφική και τη γλυπτική, με στόχο πάντα το καυστικό σχόλιο απέναντι στην εξουσία, αποτύπωσε τις βαθύτερες αλήθειες όσον αφορά την προσωπικότητα μέσα από την υπερβολή και το σαρκασμό.

Εικ. 4. *Φ. Μιλέ (Jean-Francois Millet, 1814-75), "Οι σταχομαζώχτρες" (1857), λάδι σε μουσαμά, 0,84 x 1,12 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.*

Ένας ύμνος προς την απλότητα, τη φτώχεια και την ευγένεια της αγροτικής ζωής, ο πίνακας εκπροσωπεί έως τις μέρες μας τον άνθρωπο του μόχθου. Οι μορφές των γεωργών είναι μνημειακές, γεγονός πρωτόγνωρο για την τέχνη, που ως τότε απεικόνιζε τη ζωή του χωριού για την απλοϊκότητα και την αφέλειά της, και δείχνουν τις πεποιθήσεις του Μιλέ, σύμφωνα με τις οποίες ο αυθεντικός άνθρωπος της φύσης ήταν ο άνθρωπος της αγροτικής ζωής και όχι ο αλλοτριωμένος άνθρωπος της πόλης.

Εικ. 5. *Καμιλ Κορό (C. Corot, 1796-1875), Βιλ ντ' Αβρέ, (1867-1870), 0,40 x 0,60 μ., Ν. Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.*

Από το 1830 έως το 1870 ο Κορό μαζί με άλλους ζωγράφους (Θ. Ρουσώ, Φ. Μιλλέ) αποτραβήχτηκαν στο χωριό Μπαρμπιζόν, στο δάσος του Φοντενεμπλό, κοντά στο Παρίσι, και άρχισαν να ζωγραφίζουν τοπία επικεντρώνοντας τη ματιά τους στην απλή και καθημερινή όψη της φύσης και όχι στη μνημειακή ή αλληγορική πλευρά της. Ζωγράφιζαν έξω από τα ατελιέ τους, στον ανοιχτό χώρο ("en plain air"), φροντίζοντας όλο και λιγότερο να επεξεργάζονται με λεπτομέρειες την επιφάνεια του χρώματος. Η αδρή πραγμάτευση του θέματος άνοιξε το δρόμο στη ζωγραφική του Ιμπρεσιονισμού, που ακολούθησε.

Εικ. 6. *Ο. Ντωμιέ (Honore Daumier 1808-79), "Σαρλ Φιλιπόν ή Άντρας χωρίς δόντια που γελά" (1832-1833), τερακότα, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

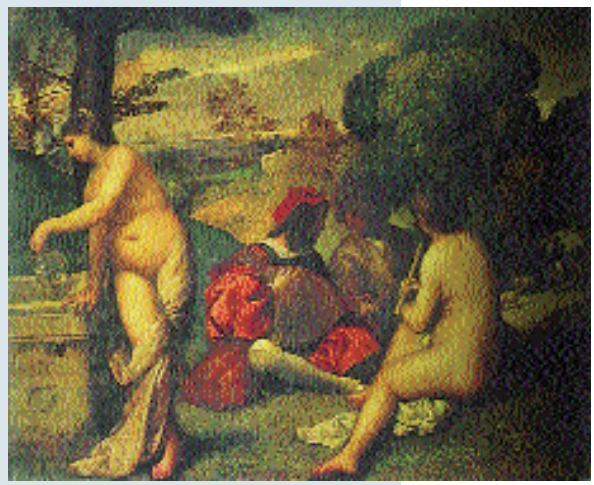
Τα πορτρέτα του Ντωμιέ σηματοδότησαν την πλήρη ρήξη με τη νεοκλασική εξιδανίκευση. Η οξυμμένη δύναμη παρατήρησης τον οδήγησε στην αποκάλυψη της προσωπικότητας πέρα από τα φαινόμενα.

Ο ΕΝΤΟΥΑΡ ΜΑΝΕ (1832-1883)

Ο Ε. Μανέ διαδέχτηκε τον Κουρμπέ στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας. Η τέχνη του δημιούργησε απίστευτες αντιδράσεις και σχόλια. Άνοιξε ένα διάλογο ανάμεσα στην κλασική τέχνη και τη σύγχρονη εποχή, τόσο ως προς τα θέματα, όσο και ως προς την πραγμάτευση του χρώματος. Το έργο "Πρόγευμα στη Χλόη", του 1863, θεωρήθηκε προκλητικό και απορρίφθηκε από το επίσημο Σαλόν του ίδιου έτους αλλά εκτέθηκε στο Σαλόν των Απορριφθέντων. Αντιτάχθηκε σε ό,τι πρέσβευε η ακαδημαϊκή ζωγραφική, δηλαδή στην προσκόλληση στο ιστορικό ή στο μυθολογικό θέμα, στην πραγμάτευση του θέματος με κιαροσκούρο, στην κλασική προοπτική, στην άψογη εκτέλεση. Αντί γι' αυτά ο Μανέ, σε ένα θέμα κλασικό όπως ήταν το "Βουκολικό Κοντσέρτο" ("Le Concert Champetre", 1510 περίπου), που αποδίδεται στο Τιτσιάνο, εισάγει ανθρώπους σύγχρονους και επίκαιρους, καθώς, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες, ζωγραφίστηκαν χωρίς μυθολογικές ή αλληγορικές παραπομπές. Δύο άντρες και μια γυναίκα παριστάνονται να γευματίζουν καθισμένοι στη χλόη, σ' ένα ξέφωτο. Οι μορφές έχουν οργανωθεί σε τριγωνική σύνθεση. Στο πρώτο επίπεδο οι άνδρες εμφανίζονται ντυμένοι με ρούχα σύγχρονα. Αντίθετα η γυναίκα, πλάι τους, είναι γυμνή. Στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης μια δεύτερη γυναίκα μαζεύει λουλούδια. Μια νεκρή φύση γεμίζει το κάτω αριστερά κομμάτι του έργου. Το χρώμα εμφανίζεται προκλητικά πρόχειρο, απλωμένο με γρήγορη πινελιά, όχι με τα λεπτά περάσματα από το φως στη σκιά αλλά σε πλατιές επίπεδες επιφάνειες, γεγονός που καταργεί την αίσθηση του βάθους έτσι όπως έκανε από αιώνες η ζωγραφική με τη γραμμική ή ατμοσφαιρική προοπτική, μέσα δηλαδή από τη βαθμιαία σμίκρυνση (συνίζηση) των μορφών, που απομακρύνονται στο φόντο, και την εξασθένηση του χρώματος. Για παράδειγμα, η γυναικεία μορφή στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης, απλουστευμένη χρωματικά και σχεδόν επίπεδη, δεν πείθει ότι απομακρύνεται στο βάθος.

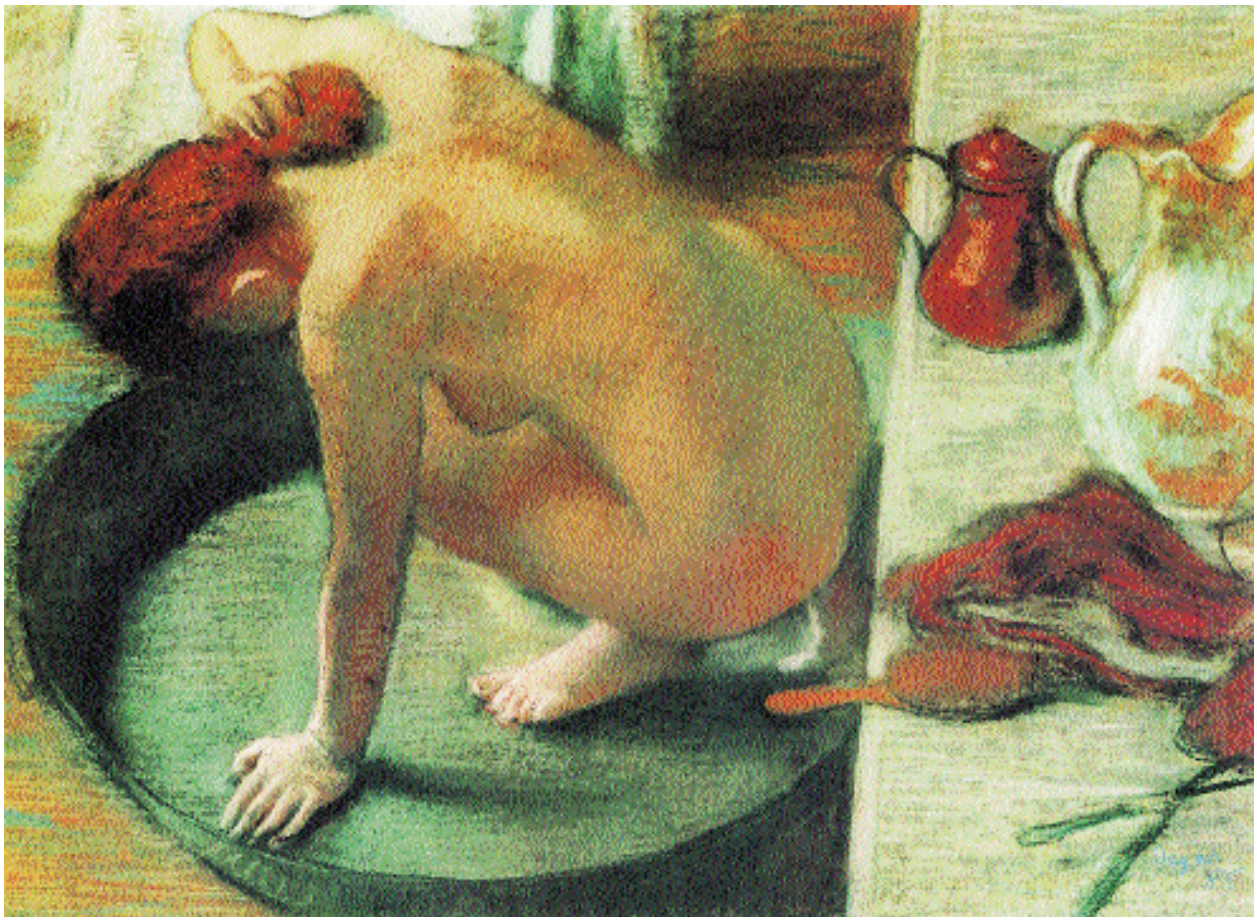
Εικ. 7. *Ε. Μανέ (E.Manet), "Πρόγευμα στη Χλόη" (1863), λάδι σε μουσαμά, 2,06 x 2,70 μ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

Εικ. 8. *"Βουκολικό Κοντσέρτο" (Le Concert Champetre) (1510 περίπου), αποδίδεται στον Τιτσιάνο, Παρίσι, Λούβρο.*



Αντίδραση, επίσης, προκάλεσε η γυναίκα στο πρώτο επίπεδο, (πρόκειται για το αγαπημένο μοντέλο του καλλιτέχνη) η οποία, εντελώς γυμνή, χωρίς την πρόφαση της μυθολογίας ή της ιστορίας, θεωρήθηκε ότι κοιτούσε με αναίδεια προς το μέρος του θεατή, προσκαλώντας τον στον πίνακα. Για τις καινοτομίες αυτές θεωρείται έργο σταθμός, που προαναγγέλλει τον Ιμπρεσιονισμό, αλλά και την απαρχή άλλων αναζητήσεων της μοντέρνας τέχνης.

"Είναι η ειλικρίνεια που προσδίδει στα έργα ένα χαρακτήρα διαμαρτυρίας, ενώ αυτό που στην πραγματικότητα ο ζωγράφος προσπάθησε να κάνει ήταν μόνο να εκφράσει την εντύπωσή του. Δεν επεδίωξε να ανατρέψει την παράδοση ούτε να δημιουργήσει μια καινούρια ζωγραφική. Θέλησε απλούστατα να είναι ο εαυτός του και όχι ένας άλλος". Ε. Μανέ.



Εικ. 9. *Ε. Ντεγκά (E. Degas, 1834-1917), "Το Λουτρό (1886)", παστέλ σε χαρτόνι, 0,60 x 0,83 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.* Η αναπάντεχη οπτική γωνία, η κρυμμένη πηγή φωτός, το ενδιαφέρον για τη χαρακτηριστική κίνηση είναι προσδιοριστικά του έργου του Ντεγκά. Στο έργο αυτό η απλή γυμνή γυναικεία φιγούρα εντάσσεται στο περιβάλλον με εκπληκτική ευκολία. Τα καθημερινά μικρά αντικείμενα που βρίσκονται γύρω από τη γυμνή γυναίκα αφαιρούν κάθε είδος ερωτικού στοιχείου. Ο καλλιτέχνης παρατηρεί με παγερό βλέμμα μια τόσο ιδιαίτερη στιγμή και αποτυπώνει το φαινόμενο, όχι το περιεχόμενο.

Ιμπρεσιονισμός

Ο Ιμπρεσιονισμός είναι το κίνημα που σημάδεψε την οριστική στροφή στην ιστορία της ζωγραφικής από την τέχνη της εποχής της Αναγέννησης. Το κίνημα δημιούργησαν ζωγράφοι (μια γενιά καλλιτεχνών που γεννήθηκαν ανάμεσα στο 1830 και στο 1853), οι οποίοι συγκέντρωσαν την προσοχή τους στην προσπάθεια να μεταδώσουν στο θεατή των έργων τους τις εντυπώσεις που οι ίδιοι είχαν μπροστά στην πραγματικότητα. Μοιράζονταν τον ίδιο ενθουσιασμό της νιότης, το ίδιο ενδιαφέρον για τη ζωγραφική του Κουρμπέ και των ζωγράφων της Μπαρμπιζόν και την ίδια αντιπάθεια προς την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Στον Εντουάρντ Μανέ έβλεπαν τον πρωτεργάτη, που είχε προχωρήσει ακόμα παραπέρα το Ρεαλισμό. Η συμβολή της ιαπωνικής τέχνης ήταν καθοριστική στον Ιμπρεσιονισμό, καθώς, με τις ξυλογραφίες και τις μεταξοτυπίες της, είχε προσφέρει στη ζωγραφική αναπαράσταση ένα καινούριο "λεξιλόγιο". Νέες δυνατότητες σύνθεσης, τολμηρές αφαιρέσεις, διαφορετική απόδοση του βάθους, απλά περιγράμματα, απουσία πλασίματος των μορφών, επίπεδες επιφάνειες. Ο ρεαλισμός, η φωτογραφία, η ιαπωνική ξυλογραφία, η ζωγραφική του Μανέ είχαν ανοίξει το δρόμο για τις καινούριες αναζητήσεις των Ιμπρεσιονιστών. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Σεζάν, ο Μονέ, ο Ρενουάρ, ο Ντεγκά και άλλοι.

Τυπικά το κίνημα εμφανίστηκε το 1874, όταν ο Ντεγκά οργάνωσε στο στούντιο του φωτογράφου Ναντάρ την πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών με έργα που είχαν απορριφθεί από το επίσημο Σαλόν.

Εικ. 10. *Α. Ρενουάρ (P. A. Renoir, 1841-1919), "Ο μύλος της Γκαλέτ" (1876), 1,31 x 1,75 μ., Λούβρο, Παρίσι.*
Ο Ρενουάρ, από τους σπουδαιότερους χρωματογράφους (κολορίστες), εφάρμοσε τις αρχές του Ιμπρεσιονισμού με συνέπεια, καθώς δούλεψε χωρίς περιγράμματα, με αντιπαραθέσεις χρωμάτων, προσπαθώντας να συλλάβει το φως έτσι όπως πέφτει σαν σε κηλίδες πάνω στις φιγούρες του, που τις παρατηρεί στο άπλετο φως της μέρας.

Έλαβαν μέρος σ' αυτήν 30 καλλιτέχνες. Στην έκθεση, ο κριτικός τέχνης Λερουά (Louis Leroy), παρατηρώντας έναν από τους πίνακες του Μονέ με τίτλο "Ιμπρεσσιόν (=Εντύπωση), η Ανατολή του ήλιου", βάφτισε το κίνημα ειρωνικά Ιμπρεσιονισμό, ονομασία όμως που ο Μονέ και οι φίλοι του υιοθέτησαν. Οι μορφές στα ιμπρεσιονιστικά έργα πλάθονται με το φως και το χρώμα. Η εντύπωση του φωτός, έτσι όπως πέφτει πάνω στα πράγματα, μελετάται επί τόπου, έξω στη φύση, στο άπλετο φως ή, όπως έλεγαν οι υπαιθριστές της Μπαρμπιζόν, "en plein air" (στο ύπαιθρο). Τα πράγματα φαίνονται μέσα από το τρεμόπαιγμα της ατμόσφαιρας. Αέρας, νερό, φως μοιάζουν να συντίθενται μόνο από χρώματα. Ακόμα και οι σκιές είναι χρωματιστές, και όλα δονούνται από ένα ρυθμό που συλλαμβάνεται εκεί, επι τόπου, στην προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί το εφήμερο, το φευγαλέο, το στιγμιαίο.

Το θέμα του πίνακα, που μπορούσε πλέον να είναι οποιοδήποτε - οι πολυσύχναστες πλατείες, άνθρωποι απροετοίμαστοι και χωρίς πόζα ή μία θημωνιά στην ύπαιθρο - γίνεται αντιληπτό ως τυχαίο φαινόμενο.

Η άμεση παρατήρηση μεταφέρεται τέλεια μέσω της τεχνικής που θέλει την αντιπαράθεση συμπληρωματικών χρωμάτων με πινελιά ελαφριά, τη μια πλάι στην άλλη, την παλέτα καθαρή και φωτεινή και την εξάλειψη του μαύρου. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της προσέγγισης είναι ότι τα έργα έχουν τη φρεσκάδα και τον αυθορμητισμό των σκίτσων, είτε δουλεύονταν με λάδι είτε με ελαφρότερα υλικά όπως το παστέλ.

11

12

Ο Ιμπρεσιονισμός δεν έφερε μόνο τον καλλιτέχνη σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα, αλλά κυρίως απελευθέρωσε από κάθε ακαδημαϊκή προκατάληψη τη δύναμη του χρώματος, ανοίγοντας το δρόμο για τη μοντέρνα τέχνη.

Μέσα από τον Ιμπρεσιονισμό καλλιτέχνες όπως ο Ζωρζ Σερά, ο Πωλ Γκωγκέν, ο Βαν Γκογκ, ο Πωλ Σεζάν, ο Τουλούζ Λωτρέκ έστρεψαν την εικαστική τους αναζήτηση σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Αυτοί οι καλλιτέχνες ονομάστηκαν Μετα-ιμπρεσιονιστές και οδήγησαν την τέχνη στις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα όταν, ο καθένας με τη σειρά του, απέρριψαν το κυριότερο χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού, που ήταν η άμεση καταγραφή της οπτικής εντύπωσης, αρνήθηκαν να δεχτούν την "εντύπωση" της στιγμής ως πρωταρχικό στοιχείο του έργου και στράφηκαν προς το μόνιμο των πραγμάτων και, κυρίως, στις δομές των στοιχείων που το συνθέτουν

Εικ. 11. *Α. Ροντέν (A. Rodin, 1840-1917), "Οι αστοί του Καλέ" (1886), μπρούντζος, 2,10 x 2,41 x 1,98 μ., Ουάσιγκτον, Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν.*

Οι προεστοί της πόλης του Καλέ δίνουν τα κλειδιά της στους κατακτητές και με αυτοθυσία παραδίδονται οι ίδιοι, προκειμένου να σωθούν οι κάτοικοι. Πρόκειται για ένα γεγονός από τη μεσαιωνική ιστορία της πόλης, για την οποία ο γλύπτης εκλήθη να ανεγείρει το μνημείο. Με βαθιά γνώση της ανθρώπινης φύσης η σύνθεση αναπαράγει την τραγικότητα της στιγμής. Το χαρακτηριστικό της γλυπτικής σύνθεσης είναι ότι δεν είναι τοποθετημένη όπως συνηθίζεται, ακόμα και σήμερα, σε ψηλό βάθρο, αλλά βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το θεατή, κάνοντάς τον να συμμετέχει σ' αυτήν. Ο Ροντέν θεωρείται πατέρας της σύγχρονης γλυπτικής. Είναι ο γλύπτης του οποίου η επίδραση ήταν τόσο μεγάλη όσο μεγάλες ήταν και οι αντιρρήσεις που ξεσήκωσε με τα έργα του. Μελετητής και βαθύς γνώστης της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και της γλυπτικής του Μιχαήλ Αγγέλου, συνδύασε την παράδοση με τις αναζητήσεις των άλλων καλλιτεχνών πάνω στη μορφή και στο φως. Παρακολουθεί τις καινούριες αναζητήσεις χωρίς όμως να εντάσσεται στον Ιμπρεσιονισμό.

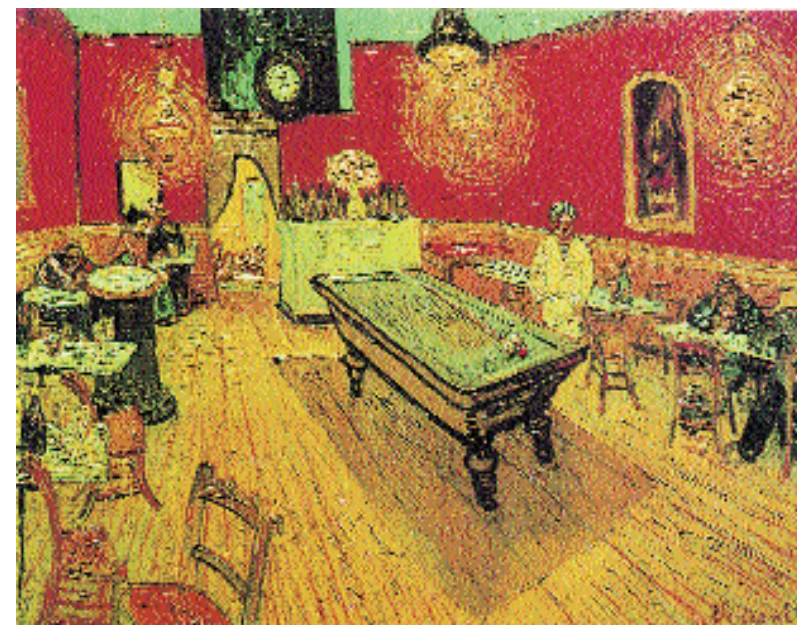
Εικ. 12. *Μεντάρντο Ρόσσο (M.Rosso, 1858-1929), "Ο Εκδότης" (1894), κερί πάνω σε γύψο, Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Ο κατ' εξοχήν ιμπρεσιονιστής γλύπτης, είναι ο Ιταλός Μεντάρντο Ρόσσο. Προσπάθησε να αιχμαλωτίσει το εφήμερο της καθημερινής ζωής χρησιμοποιώντας τις ιδιότητες του εύπλαστου κεριού, για να δημιουργήσει την εντύπωση ότι οι μορφές ρέουν, είναι ακαθόριστες και διαλύονται κάτω από το τρεμόπαιγμα του φωτός πάνω στις απροσδιόριστες επιφάνειες.

Εικ. 13. *Ζ. Σερά (Georges Seurat, 1859-91), "Λα Γκραν Ζατ" (La Grand Jatte) (1884-1886), λάδι σε καμβά, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.*

Ο Σερά εισάγει την επιστημονική αυστηρότητα στη ζωγραφική. Ενώ το θέμα του είναι ιμπρεσιονιστικό, όλες οι μορφές είναι στατικές, οι αποστάσεις μεταξύ τους υπολογισμένες σχεδόν μαθηματικά, και ο χώρος είναι οργανωμένος σε μια αυστηρή διάταξη οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων. Ο ζωγράφος, λάτρης του σχεδίου αλλά και επηρεασμένος από τις ιμπρεσιονιστικές εμπειρίες σχετικά με την παρατήρηση του φωτός, εισήγαγε την τεχνική που είναι γνωστή με ονόματα όπως Νεο-ιμπρεσιονισμός, Διαιρετισμός ή Πουαντιγισμός. Πρόκειται για μια τεχνική που στηρίζεται στην ανακάλυψη του Γάλλου χημικού Σεβρέλ (M.E.Chevreul), για το νόμο των σύγχρονων αντιθέσεων. Ο Σερά ανέλυσε το καθαρό φως στα βασικά χρώματα που το συνθέτουν (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), τα παρέθεσε με τη μορφή στιγμάτων το ένα πλάι στο άλλο (point = σημείο, στίγμα, τελεία) και άφησε να αναπαραχθούν με την όσμωση σχήματα και χρωματικές αποχρώσεις στο μάτι του θεατή, όταν αυτός κοιτάξει τον πίνακα από μια ορισμένη απόσταση.

13



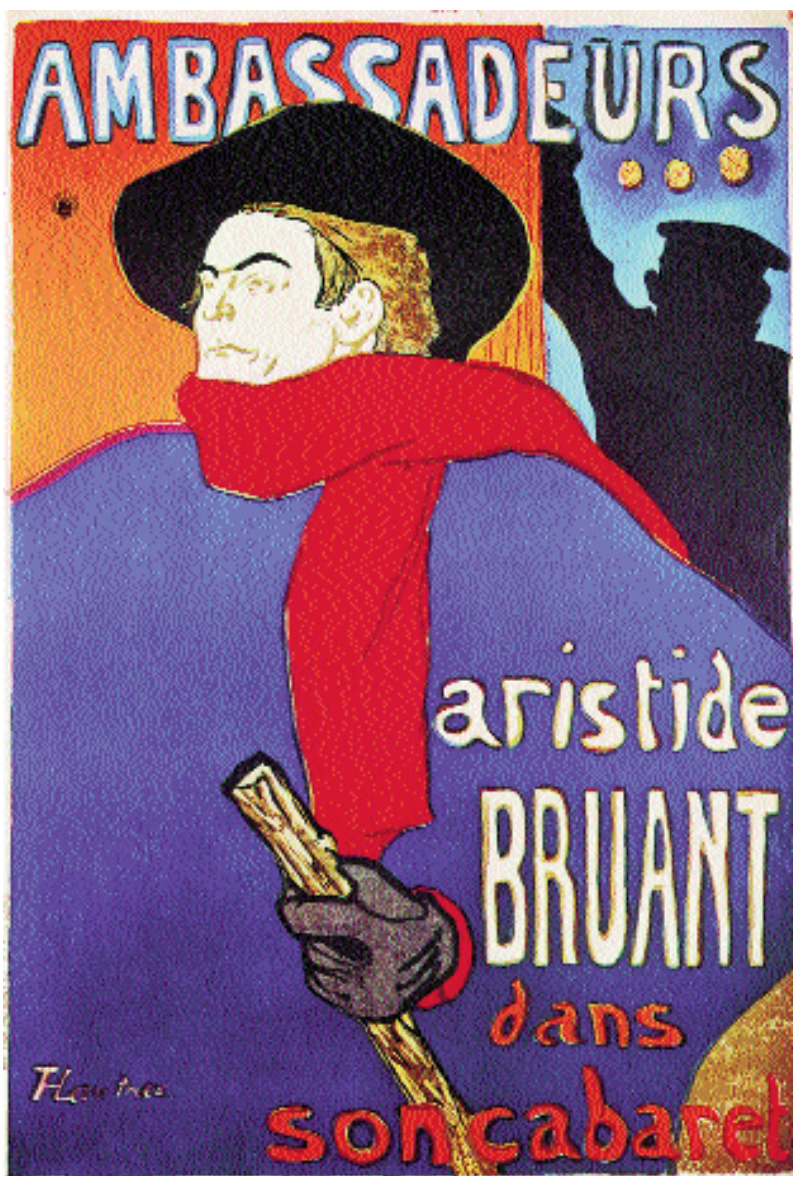
14

Εικ. 14. *Βαν Γκόγκ (Vincent van Gogh, 1853-90), "Νυχτερινό καφενείο" (1888), λάδι σε μουσαμά, 0,70 x 0,89 μ., Κονέκτικατ, Γκαλερί Τέχνης του Πανεπιστημίου Γέηλ.*

Ο Βαν Γκογκ, ένας καλλιτέχνης θρύλος, θα ανακαλύψει το όριο πέρα από το οποίο το πάθος για την τέχνη μετατρέπεται σε τρόπο ζωής, μιας ζωής γεμάτης άγχος και μοναξιά, που θα τελειώσει με την τρέλα και την αυτοχειρία. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης περιέγραφε έτσι το έργο του: "..αντί να προσπαθώ να αναπαράγω αυτό που έχω μπροστά στα μάτια μου, χρησιμοποιώ το χρώμα με κάποια αυθαιρεσία, για να βγάλω αυτό που έχω μέσα μου. Προσπαθώ να υπερτονίσω το ουσιαστικό, αφήνοντας τα τετριμμένα στην αοριστία. Στο "Νυχτερινό καφενείο" προσπάθησα να εκφράσω τα τρομερά πάθη της ανθρωπότητας μέσα από το πράσινο και το κόκκινο". Η ζωγραφική του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του 20ού αιώνα, κυρίως τους Φώβ, με την ένταση των χρωμάτων της, και τους εξπρεσιονιστές με την εκφραστική της δύναμη.

Εικ. 15. *Π. Γκωγκέν (P.Gauguin, 1848-1903), "Η μέρα του Θεού" (Mahana No Atua) (1894), λάδι σε μουσαμά, 0,70 x 0,90 μ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.*

Ένα τοπίο απομακρυσμένο από τις επιδράσεις της δυτικής ζωγραφικής, οργανωμένο σε πολλαπλά επίπεδα διαφορετικής διάστασης, ανοίγεται μπροστά μας, μεταφέροντάς μας στον εξωτικό κόσμο που κέντρισε τη φαντασία του καλλιτέχνη, στην Ταϊτή. Το έργο, με την καθαρότητα των χρωμάτων του, άνοιξε νέους δρόμους για τη μοντέρνα τέχνη. Ο Γκωγκέν υπήρξε η θρυλική μορφή του καλλιτέχνη που εγκατέλειψε τη ζωή της πόλης για χάρη της ζωγραφικής. Αναζήτησε στην ομορφιά της Ταϊτής την πηγή της έμπνευσής του και την επιστροφή στη φύση ενός κόσμου μυθικού. Στη ζωγραφική του το χρώμα, καθαρό, έντονο σχεδόν αποσυνδέεται από το αντικείμενο που εικονίζει. Επηρεασμένος από την ιαπωνική ξυλογραφία, διατήρησε τον επίπεδο χαρακτήρα του πίνακα χωρίς ατμοσφαιρική προοπτική, με διαδοχή απλών χρωματικών επιπέδων με περίπλοκα περιγράμματα.



Εικ. 16. *Ανρί ντε Τουλούζ Λωτρέκ (H. Toulouse-Lautrec, 1864-1901), Αμπασαντέρ, Αριστίντ Μπρυάν (1892), αφίσα, 1.50 x 1.00 μ., Παρίσι, Cabinet des Estampes.*

Αν και ο ζωγράφος πολλές φορές έχει χρησιμοποιήσει την πλούσια παλέτα των Ιμπρεσιονιστών, τις περισσότερες φορές το χρώμα αξιοποιείται μόνο για να ενισχύσει το δυναμικό σχέδιο και τη ρωμαλέα σύνθεση των έργων του. Η εκφραστικότητα της δουλειάς του εμφανίζεται κυρίως στις "αφίσες" του.

"..Μην αντιγράφεις υπερβολικά τη φύση. Η τέχνη είναι μια αφαίρεση. Για να δημιουργήσεις την αφαίρεση αυτή, μπορείς να ονειρεύεσαι μπροστά στη φύση, αλλά να σκέφτεσαι το τελικό αποτέλεσμα ως δικό σου δημιούργημα". Στις φράσεις αυτές του Γκωγκέν και στις ίδιες έννοιες στηρίχτηκαν πολλά από τα σύγχρονα κινήματα της ζωγραφικής.

ΠΟΛ ΣΕΖΑΝ

Ο Σεζάν δούλεψε μόνος, αποτραβηγμένος, απογοητευμένος από την ισχνή αποδοχή που έτυχε το έργο του, αδιαφορώντας για φήμη ή αναγνώριση, που, παρ' όλ' αυτά, ήρθε πολύ γρήγορα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Στην αρχή εξέθετε τα έργα του μαζί με τους Ιμπρεσιονιστές και μετά το 1886 εγκαταστάθηκε στην πατρίδα του, την Προβηγκία.Το 1906, λίγο μετά το θάνατό του, στο Φθινοπωρινό Σαλόν στο Παρίσι οργανώθηκε μια αναδρομική έκθεση των έργων του. Η ζωγραφική του πέρασε διάφορες φάσεις όλες όμως χαρακτηρίζονταν από πυρετώδη αναζήτηση των βασικών αρχών της ζωγραφικής έκφρασης, απο επίμονη και ακούραστη αναζήτηση των δομικών σχημάτων των μορφών. Δούλεψε με προσήλωση μελετώντας τη φύση, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα.

Ο Σεζάν ήθελε, όπως έλεγε ο ίδιος, να "στερεοποιήσει" τον Ιμπρεσιονισμό. Σε αντίθεση με τους Ιμπρεσιονιστές, που επεδίωκαν την εντύπωση του στιγμιαίου και το φευγαλέο φως, αναζήτησε ό,τι στη φύση παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο. Επεδίωξε να δαμάσει το θέμα του, να το υποτάξει στο ουσιώδες και να παραλείψει ό,τι το τυχαίο ή το διακοσμητικό, αποκαλύπτοντας πως όλα τα πράγματα στη φύση αποτελούνται από τη "σφαίρα, τον κύλινδρο και τον κώνο". Είναι αυτός που με το έργο του επηρέασε βαθύτατα τους ζωγράφους των αρχών του 20ού αιώνα και άνοιξε το δρόμο για το ρεύμα του Κυβισμού.

Εικ.17. *Πωλ Σεζάν (Paul Cezanne, 1839-1906), "Το Βουνό Σεν Βικτουάρ" (1904-1906), λάδι σε μουσαμά, 0,65 x 0,81 μ., Γκλάντγουϊν, Πενσυλβάνια.*

Στο έργο "Το Βουνό Σεν Βικτουάρ" παρουσιάζεται το τοπίο που έβλεπε καθημερινά από το παράθυρο του σπιτιού του. Στο θέμα αυτό επανήλθε πολλές φορές δουλεύοντάς το με διαφορετικά υλικά (ακουαρέλα, λάδι), αναζητώντας όμως πάντοτε να απογυμνώσει τα αντικείμενα και τον "κόσμο" από το περιττό, το συναισθηματικό, το επιπλέον. Το τοπίο χτίζεται ζωγραφικά με μικρές και πλατιές πινελιές, ώστε μοιάζει να έχει συντεθεί από μικρά και απλά στερεά σώματα.

Εικ. 18. *Πωλ Σεζάν, "Οι μεγάλοι λουόμενοι" (1898-1905), λάδι σε μουσαμά, 2,08 x 2,49 μ., Η.Π.Α., Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας.*

Ο πίνακας αυτός, από τα τελευταία έργα του καλλιτέχνη, είναι καρπός μακράς ζωγραφικής πείρας. Ζωγραφιζόταν, με την επιμονή που χαρακτήριζε το ζωγράφο, για επτά ολόκληρα χρόνια. Είναι από τα έργα που επηρέασαν βαθύτατα και υπήρξε πρότυπο για τον επερχόμενο Φωβισμό του Ματίς και για τον Κυβισμό του Πικάσο. Παρουσιάζει ένα σύνολο μορφών και στοιχείων της φύσης δουλεμένο με αρχιτεκτονική επιμέλεια. Οι δυναμικές των τόξων που δημιουργούν τα δέντρα, η πυραμιδική σύνθεση, ο αισθησιασμός του χρώματος, οι σφιχτοδεμένες μορφές, όλα χτισμένα ζωγραφικά στις μεγάλες διαστάσεις του πίνακα, δημιουργούν ένα αποτέλεσμα απαράμιλλης δύναμης. Η αναφορά στις έννοιες αρχιτεκτονική, δομή και χτίσιμο του έργου γίνεται, διότι αυτά τα στοιχεία στο έργο του Σεζάν επηρέασαν τη μοντέρνα τέχνη.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

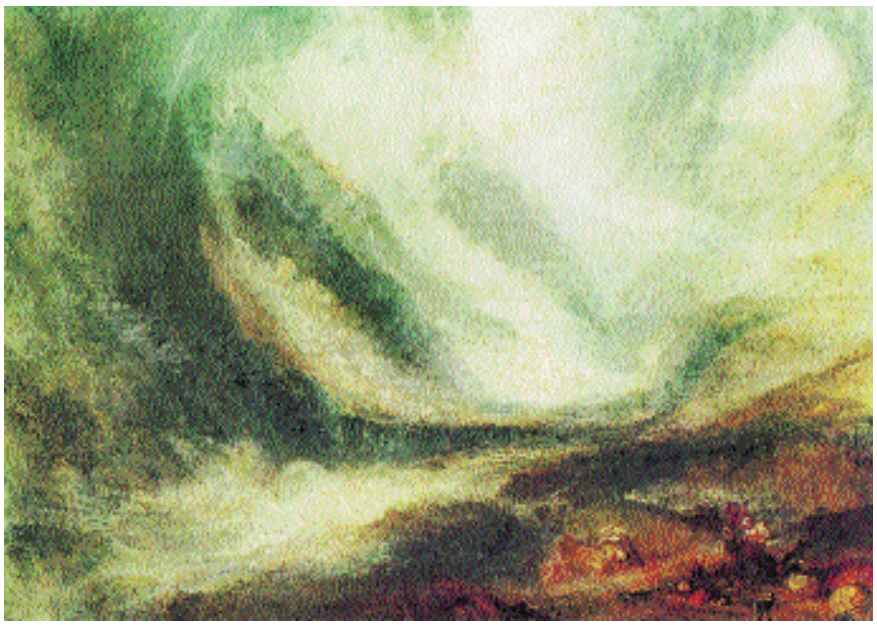
ΚΛΟΝΤ ΜΟΝΕ

Ο Κλόντ Μονέ (Claude Monet, 1840 - 1926) ήταν γιος παντοπώλη. Από πολύ νωρίς έδειξε την κλίση του στη ζωγραφική.Το 1858 γνωρίστηκε με τους Παρισινούς καλλιτέχνες Πισαρό, Μπαζίλ, Σισλέ, με τους οποίους μοιράστηκε τον ενθουσιασμό για το σκανδαλώδες έργο του Μανέ "Πρόγευμα στη Χλόη".

Οι πρώτες του επιρροές ήταν από το έργο των ζωγράφων της Μπαρμπιζόν. Αργότερα, το 1870, κατά την παραμονή του στο Λονδίνο, γνώρισε το έργο των νατουραλιστών τοπιογράφων και εντυπωσιάστηκε κυρίως από το έργο του Τέρνερ.

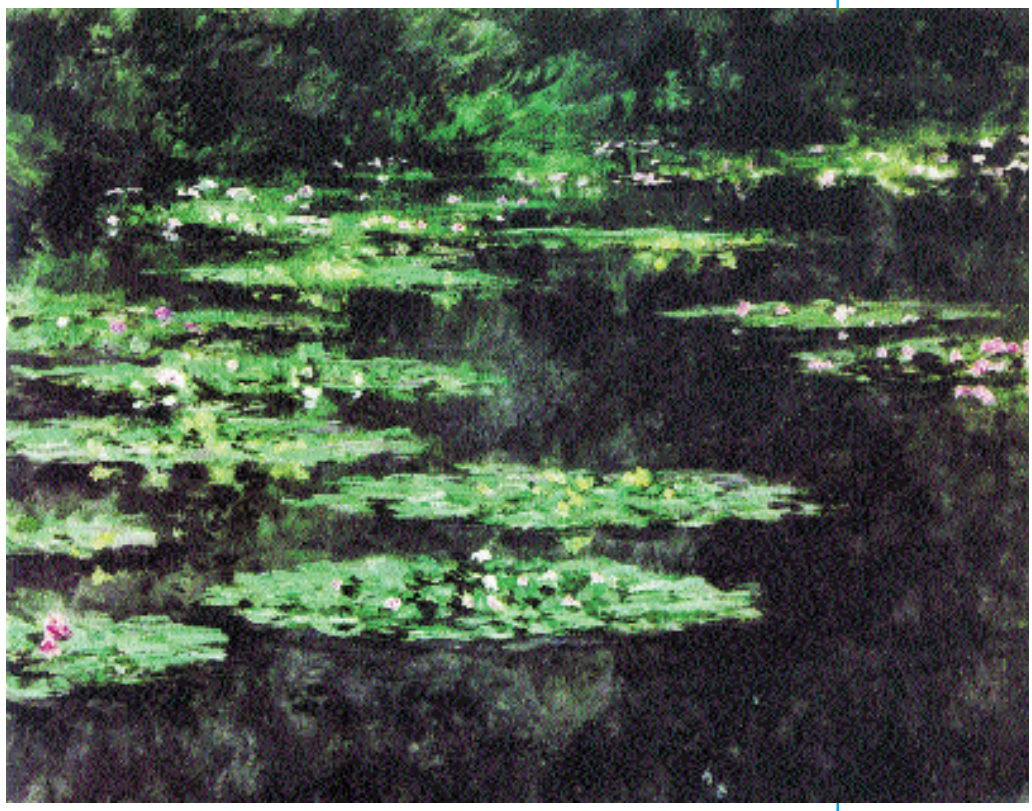
Ο κήπος του ζωγράφου στο Ζιβερνί, με τη βοήθεια κηπουρών, είχε διαμορφωθεί σε ιμπρεσιονιστικό έργο τέχνης. Ιτιές κλαίουσες, εξωτικά φυτά και δέντρα, λίμνες με νούφαρα, πάπιες και φασιανοί.

Η φύση, διαμορφωμένη από τον καλλιτέχνη, έμοιαζε με το έργο του. Στον κήπο αυτό ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε ακούραστα. "Αυτά τα τοπία με το νερό και τις αντανακλάσεις μού έγιναν έμμονη ιδέα" έγραφε ο ίδιος το1908. Ο Ιμπρεσιονισμός στα έργα που ζωγράφισε εδώ ο ζωγράφος φτάνει στο αποκορύφωμά του. Ο καλλιτέχνης καταγράφει το εφήμερο, την εντύπωση. Το έργο είναι μια λεπτομέρεια της πραγματικότητας. Η εικόνα πλησιάζει σε ένα σημείο, και ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει καμία πληροφορία για το περιβάλλον της λίμνης. Το τοπίο εκτείνεται πέρα από τα όρια του πίνακα. Κάθε έννοια του βάθους καταργείται. Μια οθόνη από χρώματα απλώνεται κάθετα. Ο όγκος χάνει την υλική του υπόσταση και το έργο δεν είναι πια ένα θέμα που περιγράφεται σε ένα φόντο, αλλά μια επίπεδη οργάνωση χρωμάτων.



Εικ. 19. *Γ. Τέρνερ, "Βροχή, υγρασία και ταχύτητα" (1840), λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Εθνικό Μουσείο.*

Η ζωγραφική του Τέρνερ επηρέασε το έργο του Μονέ. Πολλά χρόνια πριν και στο πλαίσιο του Ρομαντισμού ο Τέρνερ είχε ζωγραφίσει σειρές έργων με θέματα από τη φύση και τις μεταβολές της σε σχέση με τις εποχές και τη χρονική στιγμή.

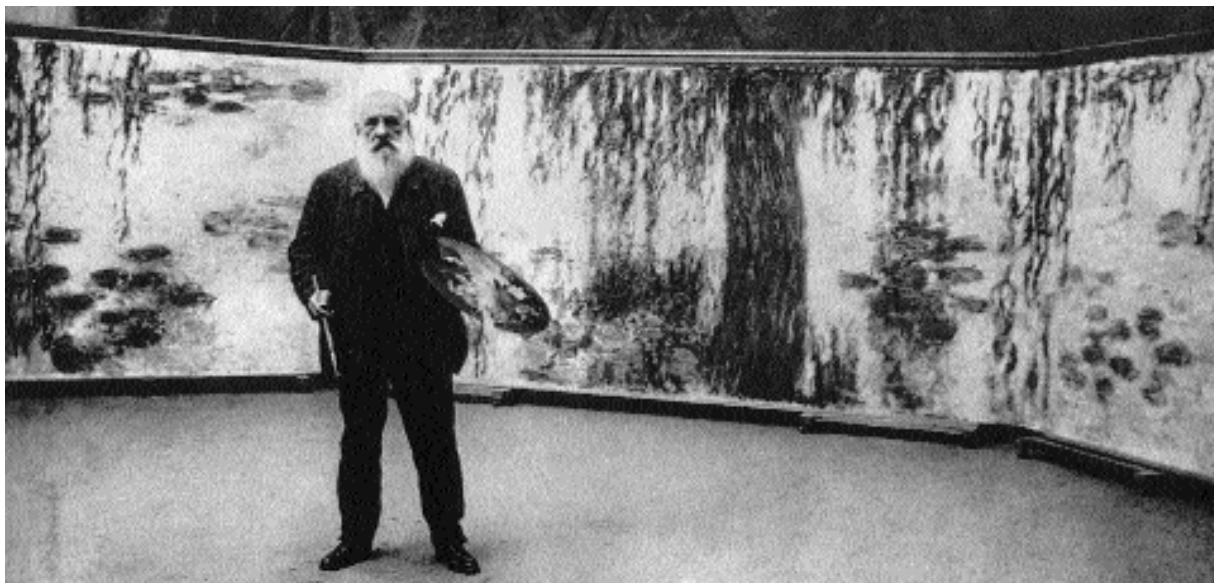


Εικ. 20. *Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1904), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

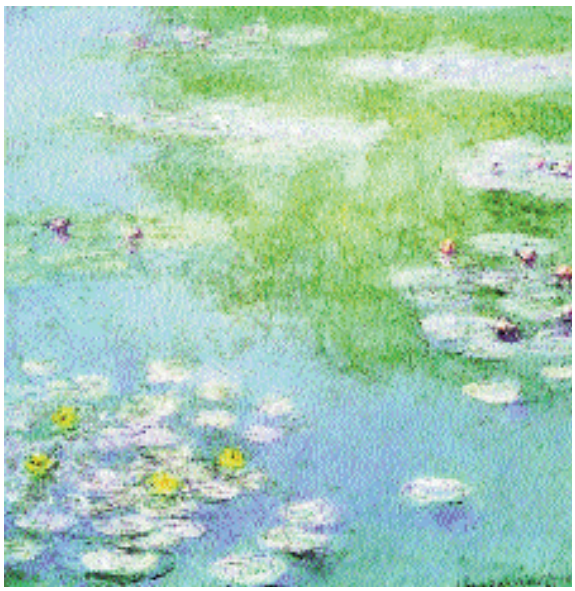
Μετά το 1883 ο Μονέ αποτραβήχτηκε στο Ζιβερνί. Εκεί, στον κήπο του σπιτιού του, ζωγράφισε τη σειρά των έργων του με θέμα τα νούφαρα. Δούλεψε το θέμα αυτό ακούραστα. Τα πρώτα έργα με αυτό το θέμα αποτελούν ένα σύνολο από 25 καμβάδες, που εκτέθηκαν για πρώτη φορά στην γκαλερί Ντυράν Ρυέλ, το 1900. Εννιά χρόνια αργότερα άρχισε μία δεύτερη σειρά με το ίδιο θέμα και ως το 1926 είχε δημιουργήσει άλλους 48 μεγάλους καμβάδες. Τα έργα βρίσκονται σήμερα στο Παρίσι, στα Μουσεία της πόλης Οραντζερί και στο Μουσείο Ζε ντε Πομ. Δωρίστηκαν σ' αυτά από τον ίδιο τον καλλιτέχνη το 1921.

Εικ. 21. *Ο Κλ. Μονέ στο Μουσείο Οραντζερί, μπροστά στους πίνακές του με τα "Νούφαρα", φωτογραφία.*

Στο Μουσείο της Οραντζερί εκτίθενται 19 μεγάλου μεγέθους έργα σε δύο αίθουσες με μια διάταξη που έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Σ' αυτό το "περιβάλλον" ο επισκέπτης νιώθει να κυκλώνεται από αυτές τις "εντυπώσεις", σαν να πνίγεται στη σιωπή ενός μυστηριώδους βυθού από χρώματα. "Για μένα, το θέμα είναι επουσιώδες. Αυτό που επιδιώκω να αναπαραστήσω είναι αυτό που υπάρχει ανάμεσα στο θέμα και στον εαυτό μου", έλεγε ο ίδιος ο Μονέ.



ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ



22

23

Ο Μονέ δεν περιγράφει, δεν ολοκληρώνει, αλλά και δεν προσθέτει τίποτε από ό,τι ξέρει για τη φύση του πράγματος που παρατηρεί. Τα νερά της λίμνης και τα νούφαρα φαίνονται λίγο. Πού και πού εμφανίζονται μερικές συγκεκριμένες μορφές, οι οποίες πολύ γρήγορα ξαναπερνούν στο ακαθόριστο. Το έργο βρίσκεται ανάμεσα στο συγκεκριμένο και στο αφηρημένο.

Οι πιο εξαχνωμένες αντανακλάσεις του ουρανού μέσα στο νερό, των δέντρων από τις όχθες της λίμνης, η κίνηση των νούφαρων, με τη γρήγορη πινελιά, δεν περιγράφονται, δεν ολοκληρώνονται. Αποκορυφώνονται σε μια χρωματική πανδαισία. Κάθε είδους περιγραφή καταργείται και καταγράφεται μόνο ό,τι εντυπώνεται στον αμφιβληστροειδή. Τελικά, η ίδια η πινελιά γίνεται το θέμα και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που φαίνεται να ανοίγεται ήδη ο δρόμος για την Αφηρημένη ζωγραφική του 20ού αιώνα.

Εικ. 22. *Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1908), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

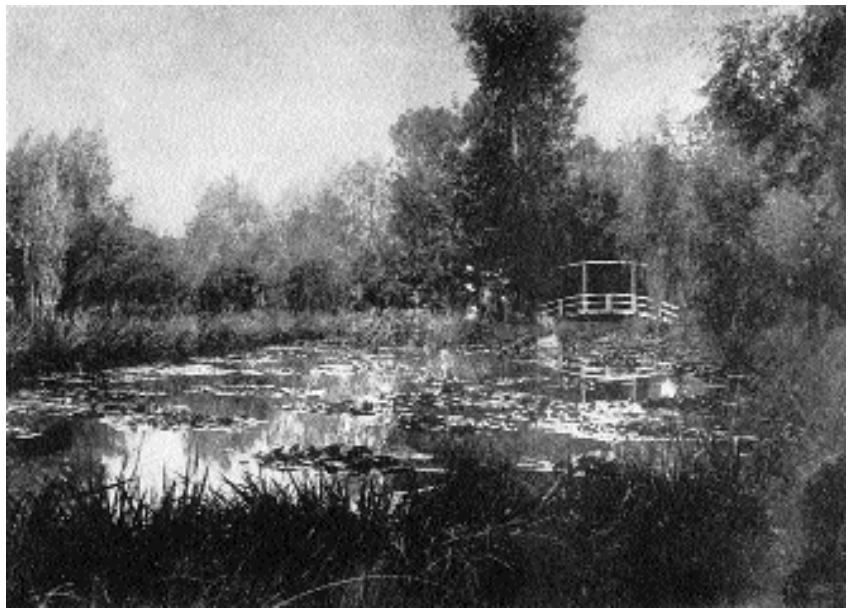
Εικ. 23. *Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1916), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*

Εικ. 24. *Ο κήπος του Μονέ στο Ζιβερνί, φωτογραφία.*

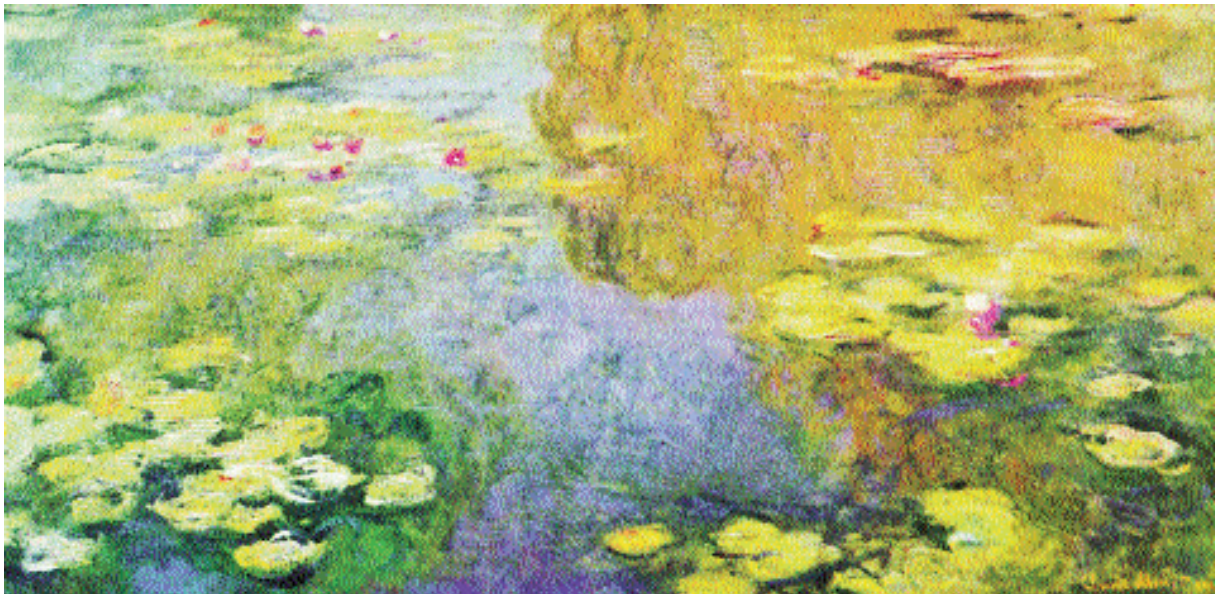
Εικ. 25. *Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1919), Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*
Η τεχνική του Μονέ είναι γρήγορη. Αφού καταγράφει το στιγμιαίο, δε θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Οι πινελιές είναι φορτωμένες χρώμα και κοφτές, ακουμπάνε γρήγορα στο μουσαμά. Το αποτύπωμα που αφήνουν είναι κοφτά κόμματα, παύλες, χοντρές τελείες.

Εικ. 26. *Κλ. Μονέ, "Νούφαρα", ηλιοβασίλεμα (1914-1918), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.*
Τα χρώματα δε διαβαθμίζονται. Δηλαδή, δεν αναμειγνύονται με μαύρο, για να σκουρύνουν, ή με άσπρο, για να ανοίξουν. Οι αναμείξεις γίνονται με καθαρά χρώματα πάνω στο μουσαμά. Άλλωστε, το μαύρο - από όλους σχεδόν τους Ιμπρεσιονιστές - αποφεύγεται. Γι' αυτό οι σκιές δεν είναι απλώς γκρίζοι ή ουδέτεροι τόνοι. Σχεδόν δεν παράγονται ούτε από αναμείξεις. Περισσότερο δημιουργούνται από την επικάλυψη και την εναπόθεση παχιάς μάζας καθαρών χρωμάτων, που επηρεάζονται αμοιβαία. Από αυτή τη διαστρωμάτωση των χρωμάτων προκύπτει η υλικότητα, δηλαδή ένα στρώμα χρώματος πάνω στον καμβά, που δονείται, όπως στην πραγματικότητα δονούνται και πάλλονται το νερό και οι αντανακλάσεις του. Η υλικότητα του χρώματος γίνεται αισθητική αξία, ανεξάρτητα από το τι περιγράφει αυτό το χρώμα. Η φόρμα, η μορφή, αποδεσμευμένη από οποιοδήποτε περίγραμμα, προσδιορίζεται από τη γωνία πρόσπτωσης του φωτός.

24



25



26

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

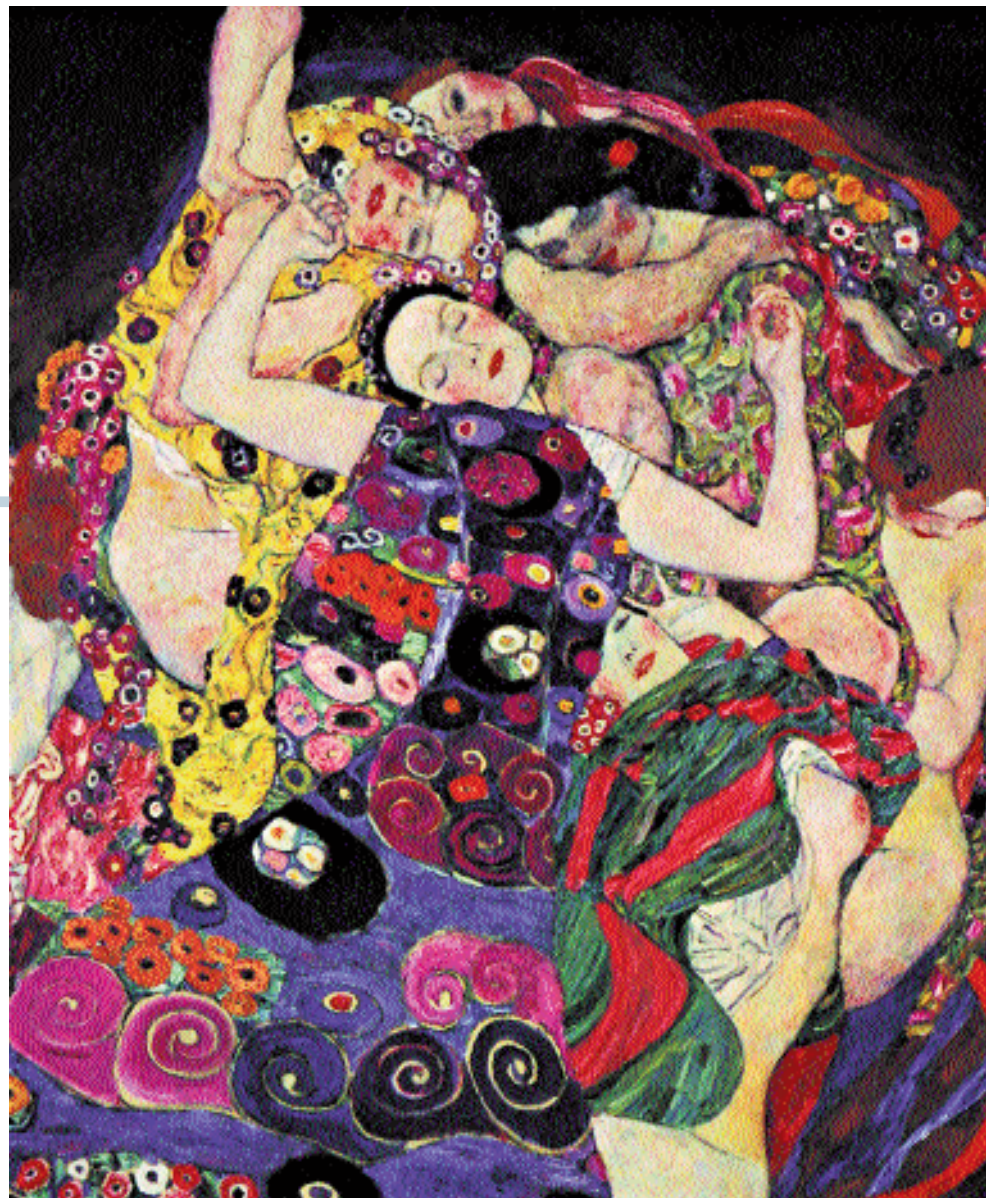
Νταγκεροτυπία: Πάνω σε μια μεταλλική πλάκα με επίχρισμα αργύρου αποτυπώνεται η εικόνα των αντικειμένων, η οποία προβάλλεται πάνω της μέσα από το φακό ενός σκοτεινού θαλάμου. Η τεχνική αυτή, με την οποία παρήχθησαν οι πρώτες φωτογραφίες, το 1837, ονομάστηκε Νταγκεροτυπία, από το όνομα του εφευρέτη της, Λουί Νταγκέρ.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Το έργο του Μανέ "Πρόγευμα στη Χλόη" σκανδάλισε τόσο για το θέμα του όσο και για τη διαπραγμάτευση του χρώματος το κοινό του Παρισιού το 1863. Σήμερα προκαλεί τέτοιες αντιδράσεις η τέχνη; Αιτιολογήστε την απάντησή σας.
2. Σχολιάστε τον αντίκτυπο που είχε η εφεύρεση της φωτογραφίας στην τέχνη, ειδικά στη ζωγραφική. Τη δέσμευσε ή την απελευθέρωσε;
3. Ποια ήταν η εναντίωση της επίσημης τέχνης α. στο Ρεαλισμό β.στον Ιμπρεσιονισμό.
4. Θα μπορούσε η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική (καθημερινά θέματα, ζωγραφική στην ύπαιθρο, γρήγορη πινελιά) να είχε δημιουργηθεί το 15ο αιώνα;
5. Μπορείτε να ανακαλύψτε σε εικόνες σύγχρονης τεχνολογίας τη μέθοδο της καθαρής χρωματικής κουκκίδας (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), που δίνει στο μάτι την εντύπωση του σύνθετου χρώματος;

15

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19ο ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ



Γκούσταβ Κλίμτ, "Η νεαρή κοπέλλα" (1913), λάδι σε μουσαμά, 1,90 x 2,00 μ., Πράγα.

15. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19ο ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

- ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΥ,ΤΟΥ ΓΥΑΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΠΛΙΣΜΕΝΟΥ ΣΚΥΡΟΔΕΜΑΤΟΣ
- ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ "ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΕΣ" (Arts and Crafts)
- ΑΡ ΝΟΥΒΟ

Η αστικοποίηση, δηλαδή η συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, είναι δείγμα μιας νέας κατανομής του κεφαλαίου και της ελπίδας για μια καλύτερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία. Στα τέλη του 19ου αιώνα η πόλη έγινε ο τόπος της επίδειξης, του θεάματος αλλά και ο τόπος συγκέντρωσης του κεφαλαίου. Απορρόφησε τους αγρότες που, άνεργοι εξ αιτίας της μηχανοποίησης της αγροτικής παραγωγής, αναζητούν νέα εργασία. Τα νέα οικονομικά και διοικητικά κέντρα, οι τράπεζες, τα χρηματιστήρια, τα εμπορικά κέντρα, οι κατοικίες των αστών και οι πολυκατοικίες με τα μεγάλα πολυτελή διαμερίσματα συγκεντρώνονται στο κέντρο των πόλεων, ενώ οι εργατικές κατοικίες και τα εργαστήρια των τεχνιτών απομακρύνονται από αυτό. Όμως, επίσης στο κέντρο των πόλεων, στα οικοδομικά τετράγωνα που δεν κατεδαφίζονται, η αστική τάξη δεν επεμβαίνει, και έτσι δημιουργούνται μεγάλες φτωχογειτονιές, όπου η μιζέρια και η φτώχεια προκαλούν έντονα προβλήματα υγιεινής και συνθήκες ανθρώπινης εξαθλίωσης.

Στην αρχιτεκτονική γινόταν όλο και πιο έντονη η πεποίθηση ότι μόνο με τις καινούριες κατασκευαστικές τεχνολογίες θα επιτευχθεί η δυναμική δημιουργία του χώρου, που αντικατοπτρίζει την ευαισθησία και το ρυθμό της μοντέρνας κοινωνίας. Έτσι διαμορφώθηκε το λεγόμενο “βιομηχανικό στιλ”, που γεννήθηκε στην Αγγλία στα μέσα του 19ου αιώνα.

Στα έργα της Αρ Νουβό, της Νέας Τέχνης, όπως ονομάζεται η τέχνη αυτής της εποχής, σταματά σχεδόν κάθε αναφορά στα πρότυπα της αρχαιότητας. Χάνεται η συμμετρία, κυριαρχεί το ελεύθερο παιχνίδι της γραμμής, τα διακοσμητικά στοιχεία γίνονται ανάλαφρα, και οι καλλιτέχνες

1

εμπνέονται από το φυτικό και το ζωικό βασίλειο. Αρχίζει η αναζήτηση μιας διακοσμητικής λειτουργικότητας και επιδιώκεται η δημιουργία ενός ευρωπαϊκού ή διεθνούς στιλ. Επίσης σημαντικό γεγονός είναι ότι αναπτύσσονται οι "μικρότερες" ή "εφαρμοσμένες" τέχνες όπως η διακόσμηση, η ενδυματολογία, η αργυροχρυσοχοΐα και άλλες.

Αρχιτεκτονική του Σιδήρου, του Γυαλιού και του Οπλισμένου Σκυροδέματος

Η τεχνική της κατασκευής με τα παραδοσιακά υλικά, όπως πέτρα και ξύλο, άλλαξε ριζικά. Με την επέκταση του σιδηροδρομικού δικτίου η σιδηρουργία αναπτύχθηκε και τα μέταλλα χρησιμοποιήθηκαν στην κατασκευή των κτιρίων. Μέχρι τότε τα μεταλλικά στοιχεία χρησιμοποιούνταν ως μεμονωμένα εξαρτήματα στην κατασκευή των κτιρίων. Τώρα, ο σίδηρος και το ατσάλι αντικαθιστούν τις φέρουσες επιφάνειες των τοίχων και τις μεγάλες κολόνες που στήριζαν τα κτίρια και επιτρέπουν την κατα-

Εικ. 1. *Τζόζεφ Πάξτον (J. Paxton), Κρίσταλ Πάλας (Crystal Palace) (1850-1851), μήκος 560 μ., πλάτος 1,25 μ., ύψος 22 μ., Λονδίνο.*

Όταν ο Πάξτον σχεδίασε και κατασκεύασε το Κρίσταλ Πάλας για την Παγκόσμια Έκθεση στο Λονδίνο, το 1851, εφεύρε μια νέα τεχνική αλλά και ένα νέο τρόπο σχεδιασμού και κατασκευής. Ο νεωτερισμός βρίσκεται στη χρησιμοποίηση των προκατασκευασμένων μεταλλικών στοιχείων και στους υαλοπίνακες, που έχουν παραχθεί μαζικά και έχουν μεταφερθεί στο εργοτάξιο έτοιμοι να τοποθετηθούν. Στο κέντρο όλης αυτής της διαδικασίας βρίσκεται μια επαναστατική σκέψη : η χρήση των υλικών και της τεχνικής που μέχρι τώρα εφαρμόζονταν στα μεγάλα βιομηχανικά κτίρια μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν στην κατασκευή κτιρίων με μεγάλες απαιτήσεις λειτουργικότητας και εμφάνισης. Αυτή η ιδέα προκάλεσε έντονους προβληματισμούς στους συντηρητικούς υποστηρικτές των διάφορων στιλ, αλλά και στους πρωτοπόρους της τεχνολογικής ανάπτυξης. Το Κρίσταλ Πάλας καταστράφηκε το 1937 από πυρκαγιά.

Εικ. 2. *Γκουστάβ Άιφελ (Gustave Eiffel, 1832-1923), Πύργος του Άιφελ (1889), Παρίσι.*

Ο πύργος του Άιφελ κτίστηκε το 1889 και έχει ύψος που φτάνει τα 300 μέτρα. Η κατασκευή του Πύργου, οι εργασίες της οποίας διήρκεσαν 21 μήνες, αποτελεί την πραγματοποίηση ενός νέου τύπου "μνημείου" που, ενώ δεν επαινεί καμιά

στιγμή του παρελθόντος, εξυμνεί το παρόν και αναγγέλλει το μέλλον. Κατασκευάστηκε ως μεγαλόπρεπη είσοδος για τη Διεθνή Εμπορική 'Εκθεση στο Παρίσι του 1889 και προοριζόταν να γκρεμιστεί. Οι Διεθνείς Εκθέσεις που οργανώνονται στην Ευρώπη και την Αμερική έχουν ως στόχο την παρουσίαση των νέων εμπορευμάτων και τη συνεχή αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής. Έτσι, συνεχώς αυξάνονται οι απαιτήσεις για μεγάλες επιφάνειες και άνετους εσωτερικούς χώρους. Η μορφή του πύργου του Άιφελ μπόρεσε να πραγματοποιηθεί χάρη στους στατικούς υπολογισμούς για την αντιμετώπιση των πλευρικών ωθήσεων του ανέμου και τη μελέτη των υλικών.

Εικ. 3. *Ογκύστ Περέ (A. Perret, 1874-1954), Οικία της οδού Φράνκλιν (1903).*
Ο Περέ, Γάλλος αρχιτέκτονας και μηχανικός, θεωρείται από τους πρωτοπόρους της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Είναι από τους πρώτους που χρησιμοποίησε το οπλισμένο σκυρόδεμα στην κατασκευή κτιρίων και κατάφερε να το αναγάγει σε ένα υλικό με αισθητικά αποτελέσματα. Η πολυκατοικία της οδού Φράνκλιν στο Παρίσι έχει μια πρωτότυπη εσωτερική οργάνωση, παρ' ότι η χρήση του σκυροδέματος δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί, ώστε να αναδειχτούν όλες οι δυνατότητές του.

2

3

σκευή μεγάλων ανοιγμάτων και όλο και πιο ψηλών κτιρίων. Χρησιμοποιούνται μαζί με το γυαλί στις οροφές των κτιρίων, και για πρώτη φορά δημιουργούνται μεγάλες σκεπές με μεγάλες διάφανες επιφάνειες. Τα μεγάλα εμπορικά κέντρα, τα θέατρα, οι βιβλιοθήκες, τα μεγάλα εργοστάσια, τα ναυπηγεία, τα θερμοκήπια, τα εκθεσιακά κέντρα και οι σιδηροδρομικοί σταθμοί απέκτησαν τεράστια μεταλλικά στέγαστρα.

Ο χυτοσίδηρος, λόγω της ρευστής μορφής του, μπορεί να μπαίνει σε καλούπια· έτσι κατασκεύαζονται από αυτόν τυποποιημένα διακοσμητικά στοιχεία και αρχιτεκτονικά μέλη σε μεγάλη ποικιλία. Η χρήση των μεταλλικών στοιχείων στην κατασκευή κτιρίων εντείνεται στο τέλος του 19ου αιώνα. Η μαζική παραγωγή και το χαμηλό κόστος, η δυνατότητα εύκολης μεταφοράς τους από το εργοστάσιο στο εργοτάξιο ως προκατασκευασμένα στοιχεία, η δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν ως φέροντα στοιχεία στις κατασκευές και να στεγάσουν μεγάλους χώρους, καταλαμβάνοντας ελάχιστη επιφάνεια στήριξης, η πρόοδος της τεχνολογίας των κατασκευών, των μαθηματικών υπολογισμών των φορτίων και των πλευρικών ωθήσεων, καθώς και η δημιουργία εξειδικευμένων σχολών για μηχανικούς ευνόησαν τη γενίκευση της χρήσης των μεταλλικών στοιχείων στις διάφορες οικοδομές.Ένα άλλο υλικό που παρουσίαζε νέες δυνατότητες ήταν το τσιμέντο. Η χρήση του, όπως και η χρήση άλλων συνδετικών υλικών, δεν ήταν καινούρια στις κατασκευές κτιρίων. Το τσιμέντο ήταν ήδη γνωστό στους Ρωμαίους. Οι τρόποι εφαρμογής του όμως στην αρχιτεκτονική των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα έθεσαν νέα ερωτήματα : ήταν ένα αυτόνομο υλικό με τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ή έπρεπε να θεωρηθεί ως ένα φτηνό υποκατάστατο της πέτρας; Έπρεπε να χρησιμοποιείται στην τοιχοποιία και να επενδύεται με άλλα διακοσμητικά υλικά ή έπρεπε να αναζητηθούν νέες μορφολογικές λύσεις σε συνδυασμό με τις ιδιότητες αυτού του υλικού; Μπορεί να ήταν δύσκολες οι απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, αλλά η εφαρμογή του υλικού αυτού ήταν εύκολη. Η τεχνική στη χρήση του διαφέρει ριζικά από την παραδοσιακή κατασκευαστική μέθοδο : με το τσιμέντο δεν απαιτείται η τοποθέτηση ενός στερεού σώματος επάνω σ' ένα άλλο αλλά η τοποθέτηση ενός υλικού σε ρευστή κατάσταση μέσα σε καλούπια. Σταδιακά υπερίσχυσε η άποψη ότι το τσιμέντο είναι αυτοδύναμο κατασκευαστικό υλικό και ότι πρέπει να αντιστοιχεί στην κατάλληλη μορφολογία. Η αρχιτεκτονική πρέπει να βρει νέες μορφές, που να συμβαδίζουν με τα χαρακτηριστικά του νέου υλικού. Η δύναμη και η ελαστικότητα σε συνδυασμό με τις γραμμικές, πλαστικές, όλο κίνηση μορφές άλλαξαν ριζικά την αρχιτεκτονική εικόνα. Στο τέλος του αιώνα άρχισαν να χρησιμοποιούν το οπλισμένο σκυρόδεμα σε συνδυασμό με τη χρήση του σιδήρου. Έτσι, όχι μόνο μεγαλώνει η αντοχή στα φορτία, αλλά η ελαστικότητα του σιδήρου συνδυάζεται με την πλαστικότητα του σκυροδέματος.

Το κίνημα Τέχνες και Χειροτεχνείες (Arts and Crafts)

Το κίνημα "Τέχνες και Χειροτεχνίες" δημιουργήθηκε στην Αγγλία και υπερασπίζεται την αυτόνομη αξία των "εφαρμοσμένων" τεχνών σε σχέση με τις λεγόμενες Καλές Τέχνες. Κύριος εισηγητής του κινήματος ο Γουίλιαμ Μόρις (William Morris, 1834-1896), ποιητής, ζωγράφος, τεχνίτης και διακοσμητής, ασκούσε κριτική στα βιομηχανοποιημένα καταναλωτικά αγαθά της εποχής του και μαζί με τους ομοϊδεάτες του απαιτούσε την αναγέννηση του χειροποίητου προϊόντος. Επεδίωκε να αντιμετωπίσει την κρίση των διάφορων επαγγελμάτων που δημιουργήθηκε από την εκβιομηχάνιση της παραγωγής. Ο Μόρις ήταν από τους πρώτους που αντιμετώπισαν τα καλλιτεχνικά και τα κοινωνικά προβλήματα της καθημερινής ζωής σε σχέση με τη βιομηχανική ανάπτυξη, θεωρώντας την ως μια από τις αιτίες της κοινωνικής παρακμής. Το κίνημά του συνδέεται τόσο με τα σοσιαλιστικά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα όσο και με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα. Στόχευε όμως στην εξάλειψη της ασχήμιας των βιομηχανικών προϊόντων και όχι στην εξάλειψη των αιτιών της κοινωνικής παρακμής

4

5

Εικ. 4. *Γ. Μόρις, Ξύλινη μήτρα για το σταμπωτό ύφασμα "Τουλίπα" (1875).*
Ο Μόρις ίδρυσε το 1861 το δικό του εργαστήριο παραγωγής χειροποίπτων προϊόντων. Μαζί με τους φίλους του σχεδίαζαν και παρήγαγαν χειροποίπτα υφάσματα, χαλιά, κεραμικά, έπιπλα και χαρτιά για τους τοίχους. Τα σχέδιά τους είχαν ως πηγή έμπνευσης τη φύση αλλά και κεντήματα του 16ου και του 17ου αιώνα. Το αποτέλεσμα δεν ήταν ποτέ η πιστή αντιγραφή κάποιου αντικειμένου αλλά ελεύθερη μεταφορά του.

Εικ. 5. *Γ. Μόρις, Σχέδιο για το σταμπωτό ύφασμα "Τουλίπα" (1875).*

Εικ. 6. *Γ. Μόρις, "Τουλίπα" (1875), σταμπωτό ύφασμα.*
"Η ευγενέστερη όλων των υφαντικών τεχνών είναι η ταπιτουργία, στην οποία δεν υπάρχει τίποτα το μηχανικό. Με την ταπιτουργία, που είναι σαν ένα μωσαϊκό από χρώματα, μπορεί να κατασκευαστούν διακοσμητικά τοίχου μεγάλης τελειότητας και με πολλά διακοσμητικά στοιχεία. Όπως σε κάθε διακόσμηση τοίχου το πρώτο πράγμα που πρέπει κανείς να προσέξει στο σχεδιασμό του χαλιού είναι η δύναμη, η καθαρότητα και η κομψότητα του "περιγράμματος" των αντικειμένων, έτσι ώστε τίποτα να μην είναι ασαφές και ακαθόριστο. Επίσης απαραίτητα στοιχεία είναι η ζωηράδα και η αφθονία των λεπτομερειών που χαρακτήριζαν τη Μεσαιωνική Τέχνη". (Γουίλιαμ Μόρις, άρθρο για τα Υφαντά, 1893).

6

7

8

Αρ Νουβό (Art Nouveau)

Ο όρος Αρ Νουβό (Art Nouveau) σημαίνει Νέα Τέχνη (γνωστή και ως Jugendstil και Liberty) και ανθεί στα χρόνια 1895-1910. Δημιουργήθηκε ως αντίδραση προς τα ιστορικά στιλ του παρελθόντος, και στόχος της ήταν να δημιουργήσει έργα υψηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας σε αντίθεση με τα άσχημα προϊόντα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής, που είχαν κατακλύσει την αγορά.

Οι καλλιτέχνες της Αρ Νουβό αποδέχονται εν μέρει τις δυνατότες της βιομηχανικής παραγωγής και προσπαθούν να εκμεταλλευτούν τις ιδιότητες των νέων υλικών. Αναζήτησαν, λοιπόν, καινούριους τρόπους έκφρασης. Πολλοί καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τη γιαπωνέζικη τέχνη και ιδιαίτερα από την κινητικότητα των μορφών της. Οι αρχές της Αρ Νουβό εξαπλώθηκαν σε όλη την Ευρώπη και επηρέασαν όλες τις μορφές της τέχνης. Οι μεγάλες πολιτιστικές αναζητήσεις της εποχής όπως και η οικονομική άνθηση της αστικής τάξης αποτελούν μερικές από τις αιτίες της γρήγορης εξάπλωσης του κινήματος αυτού. Η Αρ Νουβό μεταφέρει τη διάθεση για χαρά, για διακόσμηση και την αναζήτηση μιας εφήμερης ξεγνοιασιάς, που ήταν έντονα στοιχεία της αστικής τάξης του τέλους του 19ου αιώνα. Η οφιοειδής κίνηση, ή η χαρακτηριστική κίνηση του μαστιγίου που κτυπά τον αέρα, είναι μια βασική μορφή την οποία μιμούνται στα έργα τους οι καλλιτέχνες της Αρ Νουβό και τη μεταφέρουν πάνω στα διάφορα υλικά.

Τα αντικείμενα της Αρ Νουβό είχαν υψηλό κόστος κατασκευής και διακρίνονται για τη λεπτή και επιμελημένη φόρμα τους. Ακόμα και σήμερα είναι περιζήτητα.

Εικ. 7. *Σακάι Χόιτσου (1761-1828), "Καλοκαιρινή βροχή", Παραβάν ζωγραφισμένο πάνω σε πανί, 1,66 x 1,83 μ., Τόκιο, Εθνικό Μουσείο.*

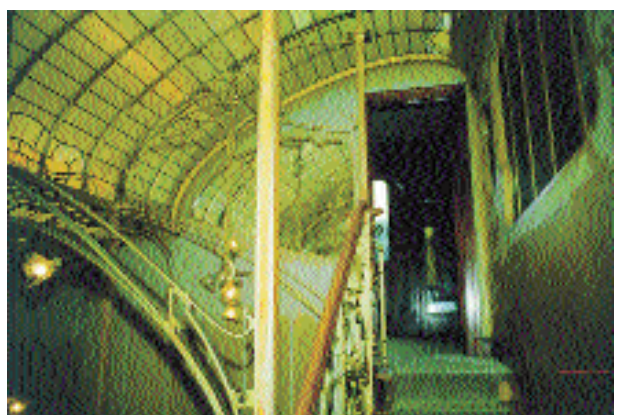
Από τα τελευταία αριστουργήματα της διακοσμητικής γιαπωνέζικης τέχνης. Ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε από τις παραστάσεις των θεοτήτων του ανέμου και της βροντής, τις οποίες μετέφερε στη γη με τη μορφή φυσικών φαινομένων. Ο άνεμος κάνει τα φυτά να λυγίζουν, η καλοκαιρινή βροχή σχηματίζει ρυάκια πάνω στο έδαφος.

Εικ. 8. *Όμπρεϊ Μπέρντσλεϊ (Aubrey Beardsley, 1872-98), "Η ετοιμασία της Σαλώμης" (1894), από την εικονογράφησή του στο βιβλίο του Όσκαρ Ουάιλντ, "Η Σαλώμη".*

Η Αρ Νουβό επικράτησε γρήγορα στην Ευρώπη και στην Αμε-

9

10



11

12

ρική, και πολλά περιοδικά χρησιμοποιούν στην εικονογράφησή τους αυτό το νέο στιλ. Στις γραφιστικές τέχνες και στις εικονογραφημένες σελίδες των βιβλίων οι καλλιτέχνες μεταφέρουν όλο το δυναμισμό και την κίνηση της γραμμής.

Εικ. 9. *Βικτόρ Ορτά (Victor Horta, 1861-1947), Σπίτι και ατελιέ του Ορτά (1898-1900), Βρυξέλλες. Στην Ευρώπη, η Αρ Νουβό εμφανίστηκε στην ολοκληρωμένη της μορφή στις Βρυξέλλες.*

Ο Βέλγος αρχιτέκτονας Βικτόρ Ορτά μετέφερε στο σίδηρο την ελικοειδή μορφή και τις καμπύλες γραμμές των γιαπωνέζικων υδατογραφιών. Δημιούργησε έτσι μερικές από τις πιο επιτυχημένες αρχιτεκτονικές εκφράσεις της Αρ Νουβό. Η αρχιτεκτονική του χαρακτηρίζεται από τον ορθολογισμό της κατασκευαστικής δομής του κτιρίου, τη συνέχεια ανάμεσα στην κατασκευή και στα διακοσμητικά στοιχεία, την αντιστοιχία ανάμεσα στο εξωτερικό και στο εσωτερικό, την προσαρμογή του στιλιστικού λεξιλογίου στη χρήση των υλικών και από την κυριαρχία της καμπύλης γραμμής.

Εικ. 10. *Το σπίτι του Ορτά (1898), Βρυξέλλες, λεπτομέρεια κλιμακοστασίου.*

Εικ. 11. *Εκτόρ Γκιμάρ (H. Guimard, 1807-1942), Είσοδοι στους σταθμούς του υπόγειου σιδηρόδρομου στο Παρίσι 1899 - 1904.*

Οι χαρούμενες διακοσμήσεις, εμπνευσμένες από το φυτικό βασίλειο, προσκαλούν τους βιαστικούς ανθρώπους των μεγαλουπόλεων να αποβάλουν το φόβο τους και να χρησιμοποιήσουν το νέο μέσο μεταφοράς (έπρεπε να μπουν μέσα στη γη, για να ταξιδέψουν και να εμφανιστούν ξανά στην επιφάνεια, ύστερα από μερικά χιλιόμετρα υπόγειας διαδρομής). Τα φωτιστικά σε σχήμα λουλουδιού, τα χυτοσιδηρά κάγκελα, οι χαρακτηριστικές επιγραφές με τα ονόματα των σταθμών, στόλισαν το Παρίσι και απέδειξαν τις εκφραστικές δυνατότητες των νέων υλικών της Αρ Νουβό.

Εικ. 12. *Λ. Τίφανι (L. C. Tiffany, 1848-1933), "Βάζο από γυαλί" (1900), Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Στην Αμερική, η Αρ Νουβό αναπτύχθηκε πάρα πολύ στα διακοσμητικά αντικείμενα και γενικά στις κατασκευές με γυαλί. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σ' αυτό το βάζο ο Τίφανι έχει αντιγράψει τα μέρη ενός λουλουδιού, το βολβό, το μίσχο και, τέλος, το ίδιο το άνθος.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

Η ΚΛΕΙΣΤΗ ΑΓΟΡΑ ΒΙΤΟΡΙΟ ΕΜΑΝΟΥΕΛΕ Β΄ ΣΤΟ ΜΙΛΑΝΟ

Εικ. 13. *Η κλειστή αγορά Γκαλερία Βιτόριο Εμανουέλε Β΄ (1865-1875), Μιλάνο.*

Τα μεγάλα εμπορικά κέντρα αποτελούν τώρα τους μεγάλους "καθεδρικούς" ναούς του χρήματος. Διαμορφώνονται με έμφαση στον εσωτερικό χώρο, όπου οι περιπατητές, προφυλαγμένοι από τις ά - σχημες καιρικές συνθήκες, μπορούν να καταναλώσουν το χρόνο και το χρήμα τους. Γίνονται τόποι α - νταλλαγής εμπορευμάτων αλλά και κοινωνικής καταξίωσης. Διακοσμούνται με πλούτο και φαντασία και, με τη χρήση του γυαλιού, επιτρέπουν στο φως να δίνει μια φυσικότητα και να δημιουργεί ένα ευ- χάριστο περιβάλλον. Η στοά του Βιτόριο Εμανουέλε στο Μιλάνο είναι ένα τυπικό παράδειγμα των κλει - στών αγορών και του ρόλου της αγοράς στον ιστό του κέντρου της πόλης. Γίνεται σύμβολο μιας νέ - ας εποχής, όπου στην οργάνωση της πόλης κυριαρχούν τα οικονομικά κέντρα, και συναγωνίζεται τους άλλους δημόσιους χώρους, όπως το χρηματιστήριο, το θέατρο, το Δημαρχείο, που πιστοποιούν την άνοδο της αστικής τάξης. Ακόμα και σήμερα είναι "η καρδιά της πόλης" του Μιλάνου, ενώ τα επτά πα - τώματα του κτιρίου της Γκαλερία φιλοξενούν 1.260 καταστήματα. Οι διαστάσεις της κάτοψης που σχηματίζει σταυρό είναι: μήκος 196,62 μ. και 105,10 μ., πλάτος 14,50 μ., συνολικό ύψος 47,08 μ., σε συνολική επιφάνεια 4,195 τ.μ.

Εικ. 14. *Η Γκαλερία Βιτόριο Εμανουέλε συνδέει τον Καθεδρικό Ναό του Μιλάνου με το θέατρο της Σκάλας.*

Εικ. 15. *Η οροφή φωτογραφημένη με ευρυγώνιο φακό.*

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΑΝΤΟΝΙΟ ΓΚΑΟΥΝΤΙ

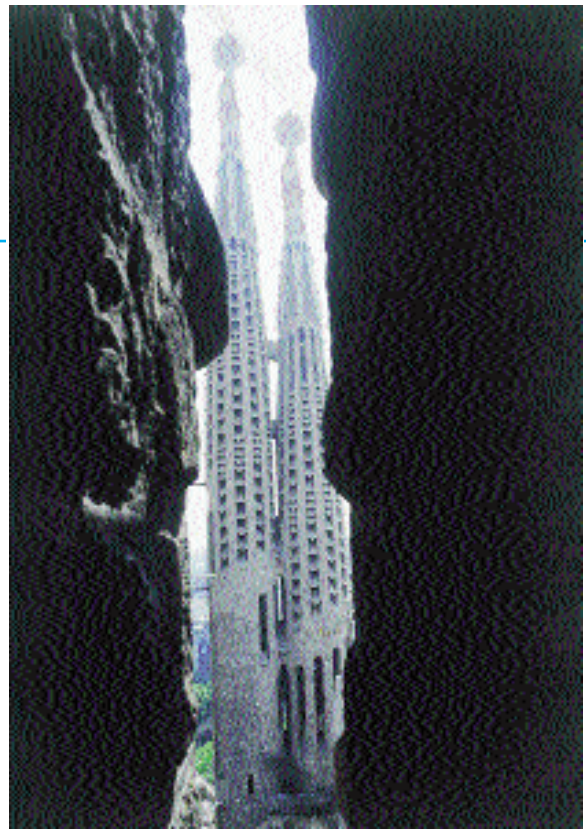
16

17

Εικ. 16. *Αντόνιο Γκαουντί (A. Gaudi, 1852-1926), Εκκλησία της Αγίας Οικογένειας (1883-1926), Βαρκελώνη.*

Εικ. 17. *Αντόνιο Γκαουντί, Εκκλησία της Αγίας Οικογένειας (1883-1926), Βαρκελώνη.*
Οι πύργοι της εκκλησίας ξεχωρίζουν στο πανόραμα της πόλης. Αν το κτίριο τελειώσει ποτέ, θα είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά κατασκευάσματα του ανθρώπου. Ο Γκαουντί δεν ακολουθούσε ένα προκαθορισμένο σχέδιο, αλλά δημιουργούσε κατά τη διάρκεια της κατασκευής. Στα πρώτα του σχέδια δεν υπάρχει καμία πληροφορία για την κατασκευή. Έχουμε σ' αυτά περισσότερο την απεικόνιση μιας ατμόσφαιρας.

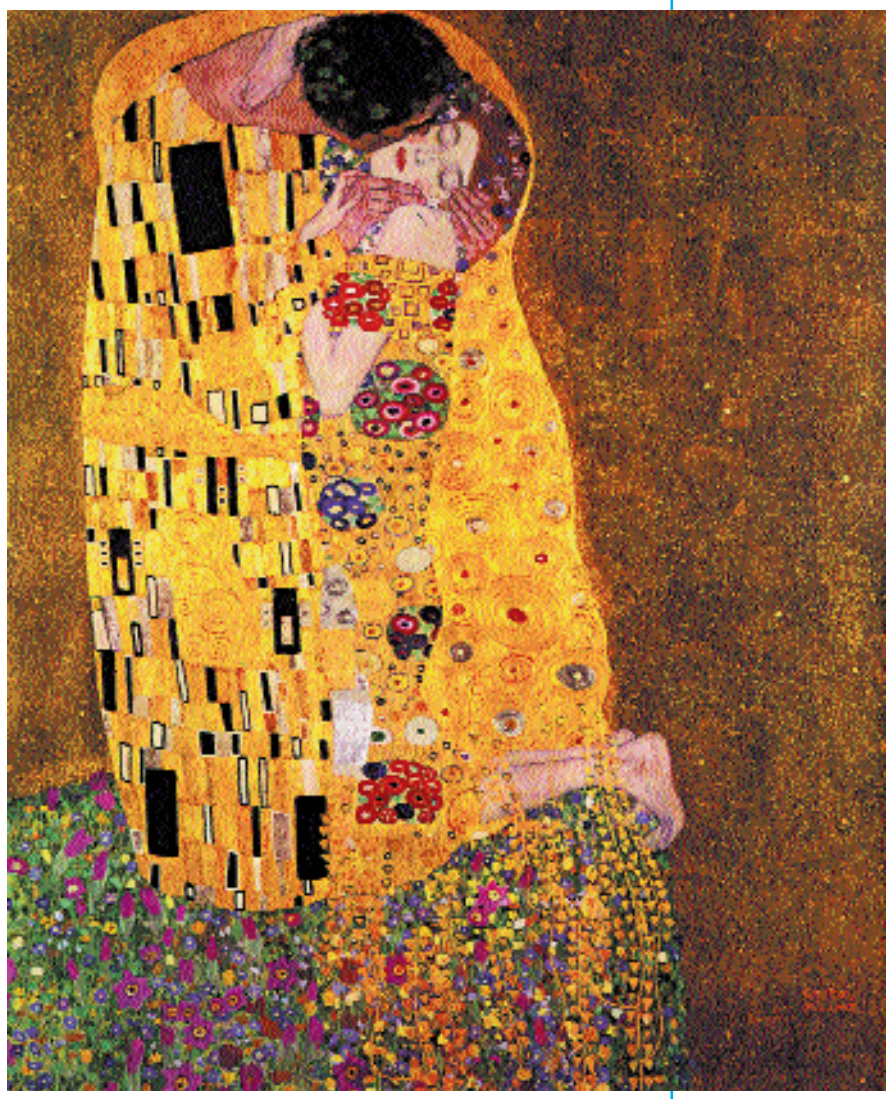
Στην Ισπανία, η Αρ Νουβό εμφανίστηκε κυρίως στη Βαρκελόνη. Ο Γκαουντί, έχοντας μελετήσει τη γοτθική αρχιτεκτονική, δημιουργεί ένα προσωπικό λεξιλόγιο όχι μόνο σε σχέση με τα διακοσμητικά στοιχεία, αλλά και με την κατασκευαστική δομή. Το έργο του αποτελεί μια ιδιαίτερη σελίδα στην αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής και χαρακτηρίζεται από έντονη εκφραστική δύναμη και μεγάλη πλαστικότητα. Η εκκλησία της Αγίας Οικογένειας, μια βασιλική με πέντε κλίτη, ακόμα και σήμερα παραμένει ημιτελής. Το κεντρικό κλίτος θα έφτανε τα 95 μέτρα μήκος και τα 65 πλάτος. Μόνο οι εξωτερικοί τοίχοι έχουν κτιστεί και μας δίνουν ένα μέτρο του μεγαλείου της. Αποτελεί το κυριότερο έργο του Γκαουντί, το έργο της ζωής του. Συνδυάζει τις αρχιτεκτονικές του γνώσεις με την παρατήρηση της φύσης. Για παράδειγμα, οι κεντρικοί κίονες της εκκλησίας έχουν ως πρότυπο ένα δένδρο, τον ευκάλυπτο, ενώ υπάρχουν στο όλο έργο πολλές αναφορές σε μορφές ζώων και φυτών.



Εικ. 18. *Αντόνιο Γκαουντί, Εκκλησία της Αγίας Οικογένειας (1883-1926), λεπτομέρειες από τους πύργους, Βαρκελώνη.*

ΓΚΟΥΣΤΑΒ ΚΛΙΜΤ

Ο Αυστριακός ζωγράφος Κλιμτ στα μεγάλα γυναικεία πορτρέτα του συνδυάζει τη γραμμική απλότητα με τα πλούσια χρώματα που σχηματίζονται από γεωμετρικά στοιχεία. Στα έργα του ο χώρος καταργείται εξ'αιτίας της λάμψης του φόντου, που δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα. Συμμετέχει στα βιεννέζικα εργαστήρια που δημιουργούνται το 1903, κατά το πρότυπο της αγγλικής σχολής των Arts and Crafts, προκειμένου να συνενωθούν οι καλλιτέχνες και οι βιοτέχνες, με σκοπό να προωθήσουν τις διακοσμητικές τέχνες. Ο Κλιμτ φιλοτέχνησε το εσωτερικό αρκετών κτιρίων της εποχής του.



Εικ. 19. *Γκούσταβ Κλιμτ (Gustav Klimt , 1862-1918), "Το φιλί" (1907-1908), λάδι, 1.80 x 1.80 μ., λεπτομέρεια από το διάκοσμο του ανακτόρου Στόκλετ στη Βιέννη, Αυστριακή Πινακοθήκη.*

"Το φιλί" είναι από τα πιο γνωστά έργα του Κλιμτ. Αποτελεί τμήμα του διακόσμου της τραπεζαρίας της βίλας Στόκλετ, στα περίχωρα της Βιέννης. Ο ζωγράφος ένωσε τα δύο σώματα σε έναν ποταμό από διακοσμητικά στοιχεία, από ανταύγειες χρυσού και λαμπερών χρωμάτων. Το χέρι της γυναίκας, γύρω από το λαιμό του άνδρα, είναι σφιγμένο με τα δάχτυλα διπλωμένα, ένδειξη εσωστρέφειας. Ο άνδρας κρατά τη γυναίκα με τρυφερότητα, τη συγκρατεί ανάλαφρα, και αυτή του προσφέρει το μάγουλό της για φιλί. Ο Κλιμτ ζωγράφισε πολλά γυναικεία πορτρέτα, κυρίως για την αστική βιεννέζικη κοινωνία.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Μελετήστε τις κλειστές αγορές της πόλης σας η τους σιδηροδρομικούς σταθμούς ή άλλες μεταλλικές κατασκευές και γράψτε ένα μικρό ιστορικό της δημιουργίας τους.
2. Ποιες είναι οι κυριότερες εφευρέσεις που επηρέασαν την καθημερινή ζωή των ανθρώπων στο τέλος του 19ου αιώνα ;

16

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900 - 1930 (Α΄ΜΕΡΟΣ)

Α. Ματίς (Η. Matisse, 1869-1954), "Ο Χορός" (1910-1911), λάδι σε μουσαμά,, Αγ. Πετρούπολη, Ερμιτάζ, λεπτομέρεια.

16. ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Α΄ΜΕΡΟΣ)

- ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ
- ΦΩΒΙΣΜΟΣ
- Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ
- ΚΥΒΙΣΜΟΣ
- ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

Με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, το 1914, τελείωσε η περίοδος της σταθερότητας και άρχισε η περίοδος των μεγάλων ρήξεων. Η επιτάχυνση των γεγονότων ήταν ραγδαία. Ο Ευρωπαίος είχε μπει στην περίοδο της αβεβαιότητας, τα σύνορα του πολιτικού χάρτη της Ευρώπης μεταβάλλονταν, η οικονομική ισορροπία και τα μεγάλα κανάλια της διεθνούς επικοινωνίας καταστρέφονταν. Η διάρκεια και η σκληρότητα του πολέμου ήταν πρωτοφανής και αβάσταχτη. Ο πόλεμος αυτός, που είχε αρχίσει με την προοπτική ότι θα τελείωνε σε λίγες μόνο εβδομάδες, διήρκεσε τέσσερα ολόκληρα χρόνια και παρέσυρε στη δίνη του σχεδόν όλες τις χώρες της Ευρώπης, την Ιαπωνία και τις ΗΠΑ.

Παράλληλα με την “κοινωνία της μάζας” και τα εθνικιστικά και απολυταρχικά συστήματα, που εδραιώνονταν όλο και περισσότερο, με την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 στη Ρωσία των Σοβιέτ άρχισε να αναπτύσσεται η σοσιαλιστική ιδεολογία, που επηρέασε για πολλές δεκαετίες το παγκόσμιο πολιτικό και κοινωνικοοικονομικό σκηνικό.

Στο τέλος του πολέμου δεν υπήρχε πλέον επιστροφή στην προπολεμική κατάσταση. Δε γεννήθηκε ένας ειρηνικός και αδελφοποιημένος κόσμος αλλά, ξαφνικά, ένας κόσμος καινούριος. Το τοπίο του πολιτισμού είχε αλλάξει ανεπιστρεπτί, καθώς

προχωρούσε η κατάρρευση των αξιών του 19ου αι - ώνα. Ήταν η εποχή του τρένου και του αυτοκινήτου. Το 1919 η παραγωγή της αυτοκινητοβιομηχα - νίας Φορντ είχε ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο αυτοκίνητα. Το 1920 έγινε η πρώτη αεροπορική σύνδεση Ρώμης - Τόκιο. Η ανακάλυψη της θεωρίας της σχετικότητας από τον Αϊνστάιν, η γέννηση της ψυχανάλυσης και η ερμηνεία των ονείρων από τον Φρόιντ ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, η ερμηνεία της κρίσης της δυτικής κοινωνίας από τον Νί - τσε, αλλά και οι θεωρίες για τις νέες μορφές οργάνωσης της κοινωνίας του Μαρξ θεμελίωσαν τις νέ - ες σχέσεις του ατόμου με την κοινωνική ομάδα και με την πραγματικότητα γενικότερα.

Στην τέχνη, από τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα και μετά τον Ιμπρεσιονισμό, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για την τέχνη του 20ού αιώνα.

Γύρω στο 1910, τον ενθουσιασμό για τη βιομηχανική πρόοδο διαδέχτηκε η συνειδητοποίηση της αλλαγής που προκαλούσε στις κοινωνικές δομές και στη ζωή η εντατικοποίηση της παραγωγής, και άρχισαν να δημιουργούνται τα διάφορα κινήματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, που σκόπευαν στην αλλαγή των στόχων της τέχνης. Σιγά - σιγά οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να μεταφέρουν με παρορμητικό ή και με επιθετικό τρόπο τη σχέση της πραγματικότητας και του ατόμου. Στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη και να μεταφέρουν την αναζήτηση της αλήθειας στα έργα τους πειραματίστηκαν με την έκρηξη του χρώματος (Φωβισμός) και με τη δύναμη της έκφρασης (Εξπρεσιονισμός), με την αναζήτηση της συν - θετικής τάξης πέρα από την αναπαραστατική πιστότητα (Κυβισμός), με την ελευθερία του καλλιτέχνη να υιοθετήσει μια εντελώς προσωπική γραφή και το δικαίωμα να ανακαλύπτει μορφές, που, αποδεσμευμένες από την αναπαράσταση, να απευθύνονται στο νου και στη φαντασία του θεατή (Αφαί - ρεση).

Για την ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης πρέπει πρώτα από όλα να κατανοήσουμε ότι ο καλλιτέχνης του 20ού αιώνα τείνει όλο και περισσότερο προς το λιγότερο προφανές, προς το λιγότερο ευδιάκριτο. Ανατρέχοντας για πρότυπα όχι πια στη δυτική τέχνη αλλά στην πρωτόγονη ή στην ανεπιτήδευτη τέχνη των παιδιών, αναζητά δυνατότερες συγκινήσεις και νέους τρόπους έκφρασης, έξω από τις σταθερές αξίες και τα δεδομένα του ευρωπαϊκού δυτικού πολιτισμού. Δεν είναι εύκολο για ένα ζωγράφο να αποποιηθεί τη σχεδιαστική του δεινότητα ή να αντισταθεί στην επιθυμία να ζωγραφίσει τα πράγματα "όμορφα". Η περίπτωση του Πικάσο, ενός ζωγράφου που από παιδί μπορούσε με μεγάλη ευχέρεια να ζωγραφίζει οτιδήποτε, είναι χαρακτηριστική : αναζήτησε στην αφρικανική τέχνη τη σχεδιαστική τραχύτητα, αφαίρεσε από τη ζωγραφική του κάθε ίχνος συναισθηματισμού, ώσπου έφτασε στον Κυβισμό, έναν τρόπο έκφρασης που, σαν οπτικός γρίφος, αναπαριστά τα πράγματα σπασμένα σε χίλια κομμάτια.

Είναι σημαντικό να γίνει αντιληπτό ότι ο καλλιτέχνης κάνει συνειδητές επιλογές και είναι ένας άν-

"Από τα τριάντα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού, ...τα επιστημονικά συνέδρια, η τεράστια βιομηχανική ώθηση, οι μεγάλες παγκόσμιες εκθέσεις, οι σήραγγες, οι εξερευνήσεις ήταν σημαίες που τις αναστάτωνε ο ορμητικός άνεμος της προόδου. Η κατάκτηση της ευτυχίας διά μέσου της τεχνικής έγινε έτσι το πιο σίγουρο σύνθημα, που σκόρπισε πάνω στη λαϊκή δυσαρέσκεια την ευφορία μιας προοπτικής ευημερίας και ειρήνης.... Αλλά ούτε και το θετικιστικό κίνημα κατόρθωσε να σκεπάσει τις αντιθέσεις που φώλιαζαν στους κόλπους της ευρω - παϊκής κοινωνίας και που σύντομα θα οδηγούσαν στην αιματοχυσία του πρώτου παγκόσμιου πόλεμου. Φιλόσοφοι, συγγραφείς, καλλιτέχνες αισθάνονταν ήδη, με την ευαισθησία της ψυχής τους, την ηχώ των πρώτων υπόγειων κλονισμών που προανέκρουαν την ανθρώπινη καταστροφή".

Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα,χ.χ σελ. 72-73 μετ. Λένα Παπαματθεάκη.

θρωπος που ξέρει καλά τη δουλειά του. Μέσα από αυτήν εκφράζει τις ανησυχίες, τις προσδοκίες και τις ελπίδες, θέτει ερωτήματα και αναπτύσσει τους προβληματισμούς που αντιλαμβάνεται ως δέκτης του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου στο οποίο ανήκει. Για να κατανοήσουμε τη Μοντέρνα Τέχνη, πρέπει να εμπιστευτούμε τον καλλιτέχνη και να αφήσουμε να μας δείξει τα πράγματα με το δικό του τρόπο.

Στην Έκθεση του Παρισιού, το Φθινόπωρο του 1905, σε μια από τις αίθουσες εκθέτει μια ομάδα πρωτοεμφανιζόμενων ζωγράφων. Ανάμεσά τους είναι ο Ματίς (A. Matisse), ο Ντεραίν (A.Derain) και άλλοι. Τα έργα τους είναι ένα χρωματικό πυροτέχνημα και όλα μαζί μοιάζουν με μια λαμπερή πρόκληση απέναντι σε ό,τι ήταν ακόμη κατεστημένο στην τέχνη.

Τον Οκτώβριο του 1903, μετά την είδηση του θανάτου του Γκωγκέν, ο ζωγράφος Μωρίς Ντενί δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο : "Η επίδραση του Πωλ Γκωγκέν ". Σ'αυτό το άρθρο, ανάμεσα στ' άλλα,έγραφε ότι το 1888, ο Γκωγκέν, καθώς καθοδηγούσε το φωβιστή ζωγράφο Σερυζιέ να ζωγραφίσει ένα τμήμα του Δάσους της Αγάπης (Bois d' Amour) πάνω στο κουτί των πούρων του - το έργο αυτό συμβολικά θα ονομαστεί αργότερα "Το Φυλακτό" - έλεγε: "...πώς βλέπετε αυτό το δέντρο; Πράσινο; Ε, λοιπόν, να βάλετε πράσινο, το ωραιότερο πράσινο της παλέτας σας. Και αυτή τη σκιά; Μάλλον μπλε; Μη διστάσετε λοιπόν να τη ζωγραφίσετε με το πιο έντονο μπλε..." Έτσι, "συνεχίζει ο Ντενί, μάθαμε ότι κάθε έργο είναι μια μετατόπιση...το εμπνευσμένο ισοδύναμο μιας συγκινησιακής εντύπωσης...Απελευθερωθήκαμε από όλα τα εμπόδια που δημιουργούσε η ιδέα της αντιγραφής...Αν ήταν επιτρεπτό να ζωγραφίσουμε με βερμιγιόν εκείνο το δέντρο, που μια στιγμή μας φάνηκε ότι είχε ζωηρή κόκκινη απόχρωση, γιατί να μην ερμηνεύσουμε με κάποια υπερβολή, τις εντυπώσεις που δικαιώνουν τις ποιητικές μεταφορές;"

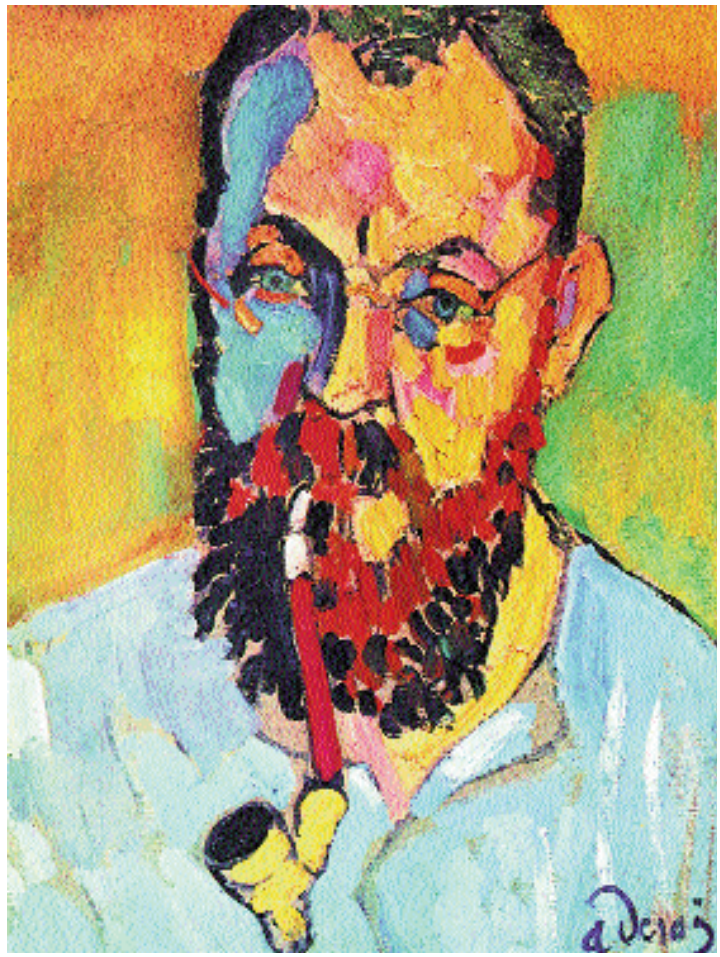
Μαριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, 1983, σελ. 76

Στην ίδια αίθουσα, ένα κλασικού ύφους γλυπτό, με μια ευαισθησία που θύμιζε το γλύπτη της Αναγέννησης Ντονατέλλο, κάνει τον κριτικό Λ. Βωξέλ να αναφωνήσει "ο Ντονατέλλο ανάμεσα στα θηρία (fauves=θηρία)". Έτσι επικράτησε ο όρος "Φωβισμός".

Οι Φωβ αντιτάχθηκαν στην ιμπρεσιονιστική ζωγραφική του στιγμιαίου και του παροδικού και στράφηκαν προς μια ζωγραφική που αποδίδει ό,τι μένει σταθερό και αναλλοίωτο στη φύση, απελευθερώνοντας το χρώμα από την πιστή απόδοσή της (τα δέντρα μπορεί να είναι κόκκινα και η θάλασσα κίτρινη), με μια ελευθερία όμως που δεν είναι ούτε άναρχη ούτε αφελής. Αντίθετα, είναι πεποίθησή τους ότι οι ζωγράφοι προβαίνουν σε νεωτερισμούς, όταν έχουν πλήρη συνείδηση των μέσων της δουλειάς τους (σχέδιο, χρώμα) και όταν έχουν δουλέψει πολύ για να μάθουν την τεχνική τους. Ο περιορισμός της μορφής στο ουσιώδες έχει στόχο την εκφραστικότητα, όχι την πιστή αναπαράσταση.

Εκείνο που οδήγησε τους νέους ζωγράφους και γλύπτες να διαρρήξουν κάθε δεσμό με τους κανόνες της Δυτικής Τέχνης ήταν η ανακάλυψη της τέχνης των "πρωτόγονων" λαών στις αποικίες της Ωκεανίας και της Αφρικής. Ήταν η πρώτη φορά που η τέχνη αυτή δεν αντιμετωπίστηκε ως εξωτικά παράδοξη ή ως τέχνη που είναι ακόμα παιδική, αλλά ως μια τέχνη δημιουργική, άξια να εκτιμηθεί και να αποτιμηθεί αισθητικά ισότιμα με την "Αφροδίτη της Μήλου". Αυτή η επανεκτίμηση προωθήθηκε από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες τόσο στο Παρίσι όσο και στη Γερμανία (Δρέσδη, Βερολίνο και Μόναχο) μετά το 1905.

"Η ακρίβεια δεν είναι η αλήθεια" δήλωνε ο Ματίς (Henri-Emile Matisse, 1869-1954), ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος του κινήματος των Φωβ· η άποψη αυτή, διατυπωμένη για πρώτη φορά έτσι ξεκάθαρα, υπήρξε και η θέση ολόκληρης της μοντέρνας τέχνης.

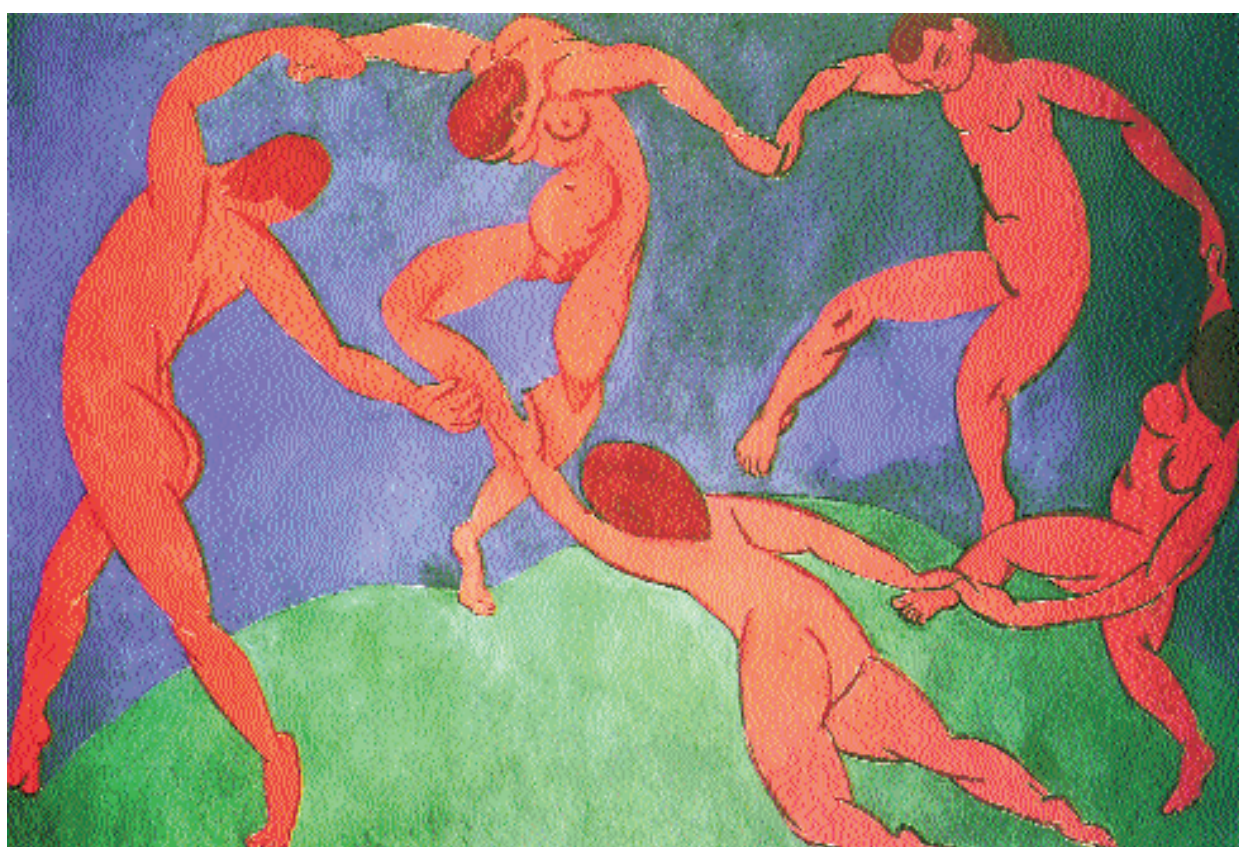


Εικ. 1. *Α. Ντερέν (A. Derain, 1880-1954), Προσωπογραφία του Α. Ματίς, λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.*

Η ελεύθερη και χαρούμενη χρήση του χρώματος στην προσωπογραφία ενός φώβ από έναν άλλο δείχνει χαρακτηριστικά το χρωματικό πλούτο και το ελεύθερο πνεύμα με το οποίο δημιούργησαν οι ζωγράφοι του κινήματος.

Εικ. 2. *Α. Ματίς (H. Matisse, 1869-1954), "Ο Χορός" (1910-1911), λάδι σε μουσαμά, 2,60 x 3,19 μ., Αγ. Πετρούπολη, Ερμιτάζ.*

Το έργο δείχνει μορφές που χορεύουν σε σχήμα κύκλου. Το φόντο, έντονα χρωματισμένο και απλοποιημένο, αναδεικνύει τις μορφές, που παραπέμπουν ως προς τη διάθεση στους ταϊτινούς πίνακες του Γκωγκέν. "Η σύνθεση είναι η τέχνη του να τακτοποιείς με διακοσμητικό τρόπο τα διάφορα στοιχεία που έχει στη διάθεσή του ένας ζωγράφος, για να εκφράσει τα αισθήματά του", έλεγε ο Ματίς. Ο ενθουσιώδης αυθορμητισμός στο έργο του Ματίς είναι φαινομενικά επιφανειακός. Στην πραγματικότητα το έργο του είναι προϊόν μακράς σπουδής, αναζήτησης και επεξεργασίας.



ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΕΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

Η πρωτόγονη τέχνη ήταν γνωστή ήδη από καιρό στην Ευρώπη, όμως μόνο μετά το 1900 οι καλλιτέχνες άρχισαν να επισκέπτονται τα εθνολογικά μουσεία και να γίνονται οι ίδιοι συλλέκτες αυτών των εισαγόμενων έργων. Η επιρροή της "νέγρικης τέχνης" στη σύγχρονη ζωγραφική και στη σύγχρονη γλυπτική άρχισε να γίνεται εμφανής στο Παρίσι μετά το 1907, ενώ στο Βερολίνο, στη Δρέσδη και στο Λονδίνο μετά το 1911. Γύρω στο 1920 είχε απλωθεί παντού, και μετά το 1930 η τέχνη της Ωκεανίας, της Ινδίας και των Εσκιμώων έγινε η κύρια πηγή έμπνευσης των σουρεαλιστών.

Οι πρώτοι καλλιτέχνες που μελέτησαν την τέχνη της Ωκεανίας και της Αφρικής ήταν κυρίως ζωγράφοι: Ματίς, Πικάσο, Ντερέν, Κίρχνερ. Ήδη ο Γκωγκέν είχε εκθέσει το 1906 στο Παρίσι, στην αναδρομική του έκθεση στο Σαλόν του Φθινοπώρου, το έργο "Όβιρι", αποδεικνύοντας ότι υπήρχαν εναλλακτικές λύσεις στους ακαδημαϊκούς κανόνες της γλυπτικής, και αυτές προέρχονταν από εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.

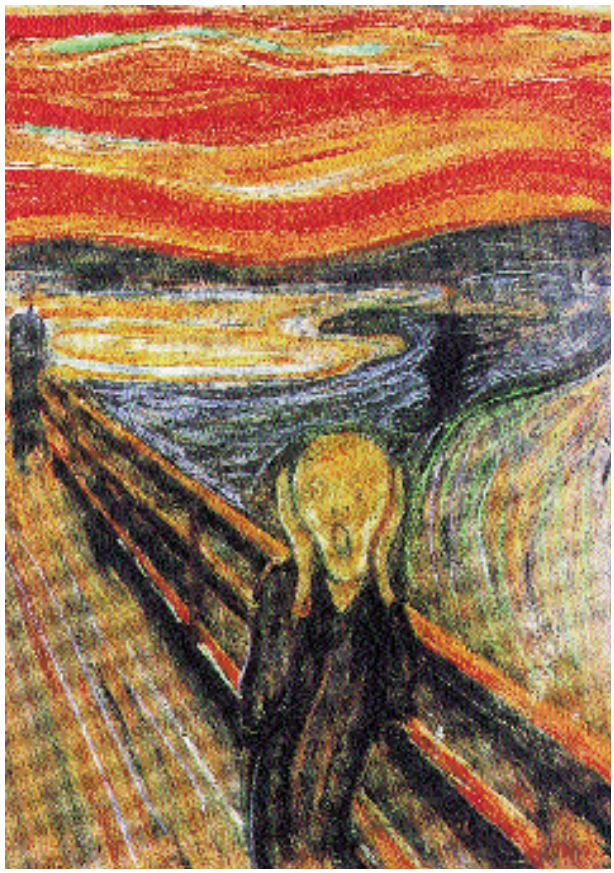
Οι εξπρεσιονιστές γοητεύτηκαν από την τέχνη των Νότιων Θαλασσών και υιοθέτησαν ένα πρόγραμμα για να ελευθερώσουν την τέχνη τους από τους παραδοσιακούς κανόνες. Γι' αυτούς οι μορφές της τέχνης των πρωτόγονων λαών ήταν τρόπος έκφρασης αισθησιακών και μαζί αθώων υπάρξεων όπως των πρωτοπλάστων στην Εδέμ. Η πρωτόγονη τέχνη έδινε ακόμα μια επιβεβαίωση για την αυτονομία της εικόνας, κάτι που είχε ήδη προβάλει ο Σεζάν. Ο Πικάσο πήγε ακόμα παραπέρα, βλέποντας το έργο τέχνης όχι ως αναπαράσταση ή διακόσμηση αλλά ως μια μαγική αντίρροπη δύναμη ανεξάρτητη από την πραγματικότητα.

Εικ. 3. *Μάσκα από την Ακτή του Ελεφαντοστού, ξύλο και ίνες.*

Εικ. 4. *Π Γκογκέν (PaulGauguin, 1848-1903), Όβιρι, "Η Άγρια Γυναίκα " (1891-1893), αμμόλιθος, Ιδιωτική Συλλογή.*

Εικ. 5. *Μπάνγκουα μάσκα από το Καμερούν, ξύλο.*

6



Εικ. 6. *Ε.Μουνκ (E. Munch, 1863-1944), "Αγωνία" (1894), λάδι σε μουσαμά, Όσλο, Μουσείο Μουνκ.*
Κύριος προάγγελος του Εξπρεσιονισμού αλλά και εκπρόσωπός του, προβάλλει στο έργο του το υπαρξιακό δράμα του ανθρώπου, όπου η μόνη βεβαιότητα είναι η αγωνία και ο θάνατος. Η μορφή που φωνάζει προβάλλει σε έναν απειλητικό ουρανό και γίνεται εικόνα ενός εφιάλτη, που τα λόγια δε θα μπορούσαν να τον περιγράψουν.

Εικ. 7. *Ένσορ (J. Ensor, 1860-1949), "Ο θάνατος και οι μάσκες", Λιέγη, Μουσείο Καλών Τεχνών.*
Ο Βέλγος ζωγράφος χρησιμοποιεί στη βασική θεματολογία του σύμβολα όπως μάσκες, σκελετούς, μορφές δαιμονικές, με τα οποία υπαινίσσεται και σαρκάζει την υποκριτική ανθρώπινη κοινωνία. Η πινελιά του είναι "παστώδης και πυκνή". Οι τόνοι βίαιοι. Οι μάσκες είναι σύμβολα ενός κόσμου που υποκρίνεται και αποφεύγει να δει το παράλογο της καθημερινής ζωής.

Εικ. 8. *Ερνστ Μπάρλαχ (E. Barlach, 1870-1938), "Άγγελος", Μνημείο για τους νεκρούς του πολέμου στο Gustrow (1927), μπρούντζος.*
Ο Μπάρλαχ, αναζητώντας πίσω από τα φαινόμενα την αληθινή ουσία του ανθρώπου, συνδύασε το πάθος και την τραγωδία σε έναν κοινωνικά συνειδητοποιημένο Εξπρεσιονισμό. Το γλυπτό, με γωνιώδη και στερεομετρική σχηματοποίηση, μαρτυρεί τη γνώση της γλυπτικής του ξύλου. Οι φυσικές φόρμες αποδίδονται ως συμπαγείς μάζες, με ένα συγκρατημένο στιλιζάρισμα.

Εξπρεσιονισμός

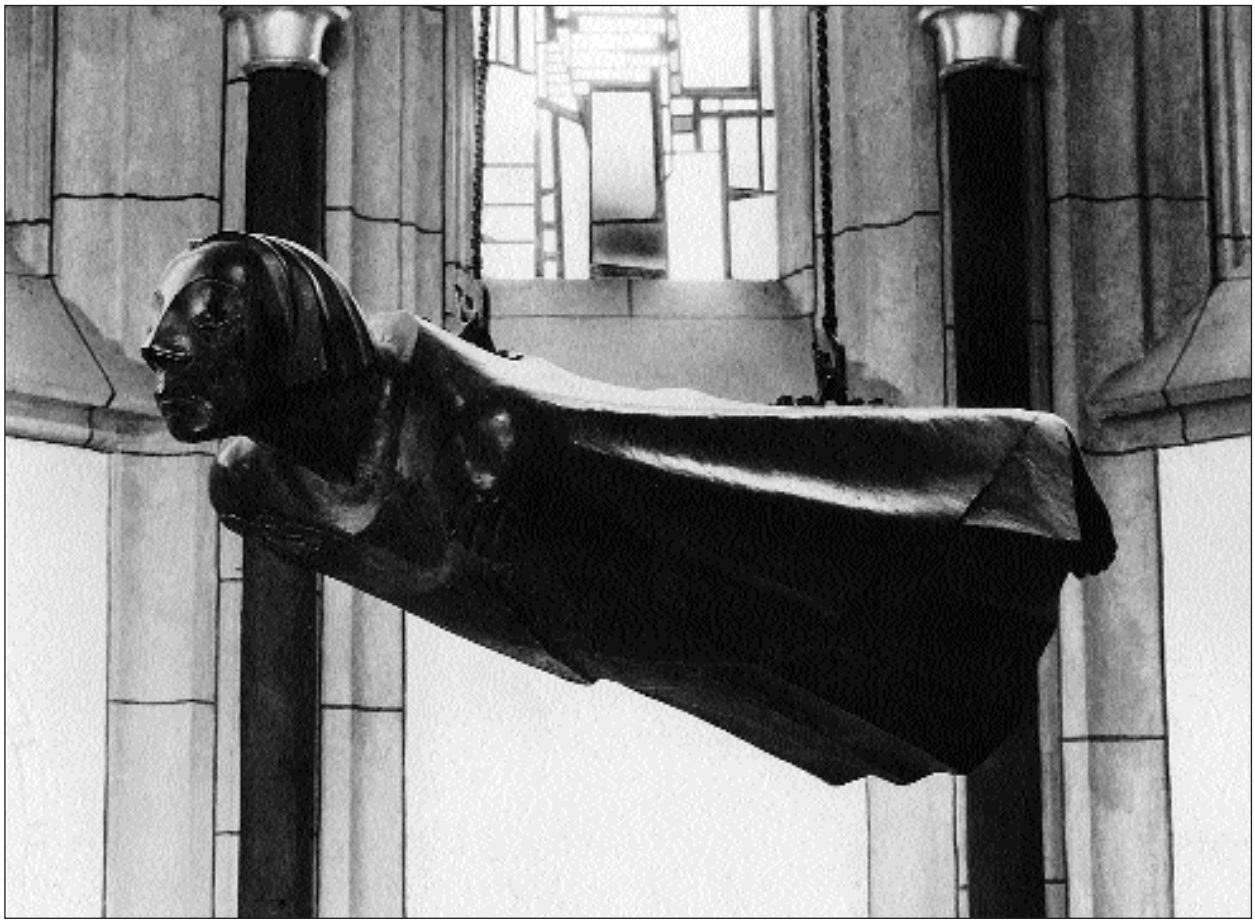
Την ίδια χρονιά που οι Φωβ εμφανίστηκαν στο Παρίσι, το 1905, στη Δρέσδη μια μικρή ομάδα ζωγράφων και σπουδαστών της Αρχιτεκτονικής ίδρυσε το κίνημα “Η Γέφυρα”, (Die Brucke). Το ονόμασαν έτσι, γιατί ήθελαν να λειτουργήσει ως γέφυρα που θα ένωνε όλα τα “επαναστατικά και ανήσυχα στοιχεία”, τα οποία θα μοιράζονταν μαζί τους την εναντίωσή τους στον “επιφανειακό Ιμπρεσιονισμό”, όπως χαρακτηριστικά τον ονόμαζαν.

Εμφανίστηκε λοιπόν η ομάδα ως ανατροπή του Ιμπρεσιονισμού και με την τέχνη της αναζήτησε όχι την εξωτερική αλήθεια των πραγμάτων αλλά την εσωτερική. Αυτό που επιδίωξαν οι ζωγράφοι του Εξπρεσιονισμού ήταν η άμεση και αυθόρμητη έκφραση του εσωτερικού βιώματος. Γι’ αυτό, έλεγαν, έπρεπε να επιστρέψουν στη γένεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με μια γραφή πρωτόγονη, σαν να μην είχαν ποτέ ξανά σχεδιάσει. Η αδρότητα της γραφής βρήκε στην ξυλογραφία την καλύτερη έκφρασή της. Στη ζωγραφική εκφράστηκε με έντονα χρώματα και τονισμένα περιγράμματα, που διαστρεβλώνουν πολλές φορές τη μορφή και φτάνουν μέχρι την παραμόρφωση.

Η ομάδα “Η Γέφυρα” διαλύθηκε το 1913, όταν πια η καινούρια ομάδα “Γαλάζιος Καβαλάρης” είχε στραφεί προς την ανεικονική αναπαράσταση.

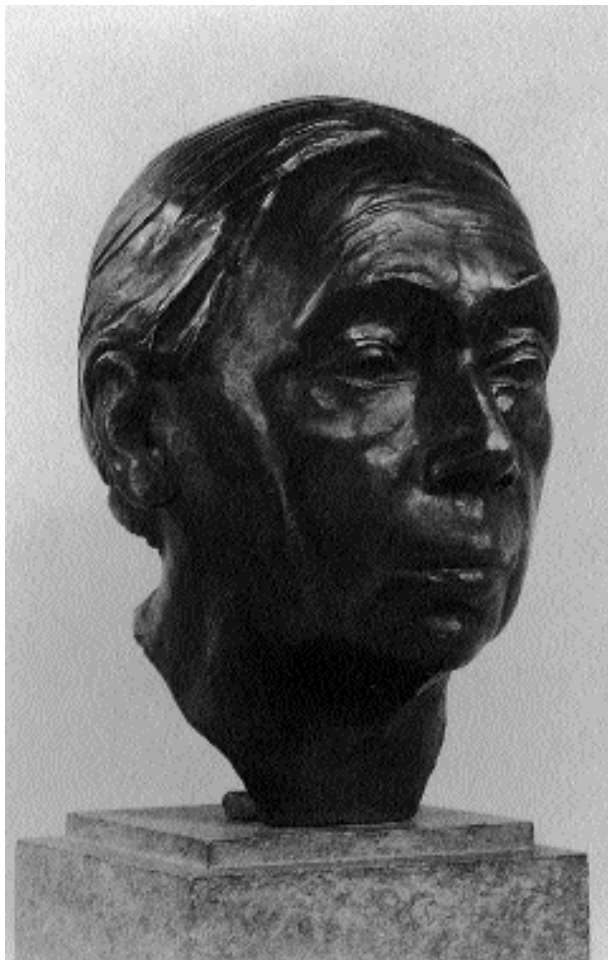
Προάγγελοι του Εξπρεσιονισμού θεωρούνται ο Βαν Γκογκ, για την ένταση στο χρώμα και στο σχέδιο, ο Βέλγος ζωγράφος Ένσορ, για τα γεμάτα εφιαλτικά πρόσωπα έργα του και ο Νορβηγός Μουνκ, για τη βαθιά υπαρξιακή αγωνία που διαπότισε τις μορφές του. Πηγή έμπνευσης των εξπρεσιονιστών ήταν η αφρικανική και η πρωτόγονη τέχνη, για το τραχύ και συμπυκνωμένο περίγραμμα των μορφών τους.

7



8

9



Εικ. 9. *Καίτε Κόλβιτς (K. Kollwitz, 1867-1945), Αυτοπροσωπογραφία (1926-1936), μπρούντζος.*

Τα θέματα που πραγματεύθηκε η Κόλβιτς είναι η αθλιότητα των ανέργων, των εργατών, ο πόνος των μανάδων που έχασαν τα παιδιά τους στον πόλεμο. Ο χαμός του γιου της γλύπτριας στον πόλεμο τη δίδαξε άμεσα τον ανθρώπινο πόνο. Στο έργο της φαίνεται να συμπυκνώνονται ο προσωπικός και ο πανανθρώπινος πόνος, αλλά και η δύναμη να τον υπομένει.

Εικ. 10. *Κίρχνερ (E. Kirchner, 1880-1938), Προσωπογραφία του Χ. Βαν Ντε Βέλντε (1917), ξυλογραφία*, Μόναχο, Κρατική Σχολή Γραφικών Τεχνών.*

Οι ζωγράφοι της "Γέφυρας" αξιοποίησαν την ξυλογραφία, γιατί με αυτό το μέσο μπορούσαν να αποδώσουν το αδρό και το ακατέργαστο της μορφής που επεδίωκαν, ενώ το έργο γινόταν "δημοκρατικότερο", αφού η δυνατότητα αναπαραγωγής του το έκανε προσιτό σε περισσότερο κόσμο. Σύμφωνα με το μανιφέστο τους, η τέχνη είναι χειρωνακτική δουλειά, υπόθεση του χεριού, και ο ζωγράφος, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της ζωγραφικής του, πρέπει να γυρίσει πίσω στην αρχή, στο ακατέργαστο, στο αδρό των μορφών, "σαν να μην ήξερε ποτέ να ζωγραφίζει".

Ο Γαλάζιος Καβαλάρης (Der Blaue Reiter)

Την ίδια εποχή που στο Παρίσι καθιερωνόταν ο Κυβισμός, στο Μόναχο ο Βασίλι Καντίνσκυ (Vassily Kandinsky, 1866-1944) ίδρυε το "Γαλάζιο Καβαλάρη". Μαζί του οι ζωγράφοι Φρανς Μαρκ (Franz Marc,1880-1916) και ο Α. Μάκε (August Macke,1887-1914). Η επινόηση του ονόματος ήταν του ίδιου του Καντίνσκυ, που αγαπούσε ιδιαίτερα το γαλάζιο χρώμα, και του Μαρκ, που χρησιμοποιούσε συχνά το άλογο ως θέμα στη ζωγραφική του.

10

Το κίνημα αρνήθηκε κάθε αναπαραστατικό ή ορθολογιστικό στοιχείο στην τέχνη. Η τέχνη έπρεπε να πηγάζει από την καθαρή πνευματικότητα και να γεννιέται από την εσωτερική παρόρμηση του δημιουργού. Αντιτάχθηκε στον Κυβισμό, του οποίου, ενώ ενέκρινε την ανανεωτική δράση, αμφισβητούσε τον ορθολογισμό και τους ρεαλιστικούς υπαινιγμούς.

Η ομάδα εξέδωσε το 1912 το *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*, περιοδικό με το οποίο συνεργάστηκαν πολλές σύγχρονες προσωπικότητες, μεταξύ των οποίων και ο ιστορικός Νόριγκερ - που είναι και

Εικ. 11. *Φ. Μαρκ (F. Marc 1880-1916), Μπλε Άλογα (1911), λάδι σε μουσαμά, 1,12 x 84,5 μ., Μόναχο, Κρατική Βιβλιοθήκη.*

Στις περισσότερες συνθέσεις του Φρανς Μαρκ απεικονίζονται ζώα, γιατί τρέφει γι' αυτά ιδιαίτερη αγάπη και τα θεωρεί ομορφότερα από τον άνθρωπο και απαραίτητους διάμεσους στη σχέση του με τη φύση.

θεωρητικός υποστηριχτής της ομάδας - ο αρχιτέκτονας Μέντελσον και διάφοροι ζωγράφοι. Στο περιοδικό συνυπήρχαν θέματα σύγχρονης, λαϊκής, πρωτόγονης και παιδικής τέχνης. Πάντοτε όμως η κεντρική ιδέα αφορούσε στη νοητική σύλληψη μέσω της αφηρημένης φόρμας, που τονίζει τις συμβολικές και ψυχολογικές πλευρές του χρώματος και της γραμμής.

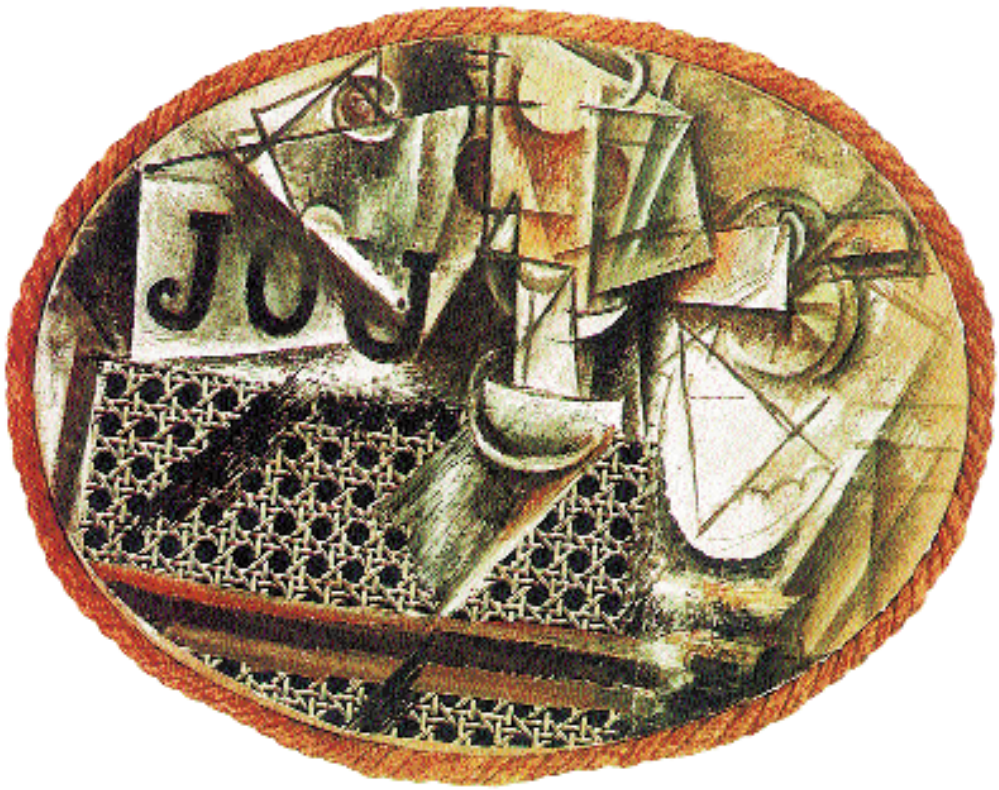
Όταν μιλάμε για αφηρημένη ζωγραφική (=αφαιρώ από τη ζωγραφική τα πράγματα και κρατώ τα πρωταρχικά της στοιχεία, που είναι τα χρώματα, τα σχήματα, οι γραμμές), αναφερόμαστε σ' εκείνη τη ζωγραφική που δεν αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα, που συνειδητά αρνείται να απεικονίζει στοιχεία αναγνωρίσιμα στο περιβάλλον.

Αντίθετα, δημιουργεί οπτικά ισοδύναμα εσωτερικών καταστάσεων.

Προσπαθεί να προσεγγίσει το θεατή άμεσα με το σχήμα και το χρώμα.

Εικ. 12. *Β. Καντίνσκυ (W. Kandinskij, 1866-1944), Σύνθεση Νο 2, λάδι σε μουσαμά, 0,97 x 1,31 μ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ.*

Ο Καντίνσκυ από τη χρωματική ένταση γρήγορα πέρασε σε μια ζωγραφική στην οποία οι χρωματικές κηλίδες είχαν πάρει τη θέση των αντικειμένων. Οι τίτλοι που άρχισε να χρησιμοποιεί για τα έργα του σκόπιμα παρέπεμπαν στη μουσική, η οποία, ως μορφή τέχνης, είναι εκείνη που κατ' εξοχήν δεν επικοινωνεί μέσω του ορατού κόσμου.



Εικ. 13. *Π. Πικάσο, "Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα (1912), λάδι και χαρτί ταπετσαρίας που παριστάνει ψάθα καρέκλας κολλημένο σε μουσαμά, ωοειδές, 0,27x0,35 μ., Παρίσι Μουσείο Πικάσο.*

Η χρήση των papiers colles (=επικολλημένα χαρτιά) στον Κυβισμό, αξιοποιήθηκε πρώτα από τον Πικάσο. Το επικολλημένο στοιχείο μπορεί να αναπαριστά ένα αντικείμενο ή μπορεί να λειτουργεί ως διακοσμητικό στοιχείο της σύνθεσης. Το κολάζ, η ενσωμάτωση ξένων προς τη ζωγραφική υλικών πάνω στον πίνακα, επρόκειτο να είναι ένα καταλυτικό γεγονός για την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης.

Κυβισμός

Ο Κυβισμός γεννήθηκε με το έργο του Πικάσο "Δεσποινίδες της Αβινιόν", που ζωγράφισε ανάμεσα στο 1906 και στο 1907.

Αναζητώντας καινούριες σχέσεις ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην ψευδαισθητική της ανα - παράσταση, οι κυβιστές ζωγράφοι αρνούνται να "εξαπατήσουν" το μάτι (trompe l'oeil) και να παρουσιάσουν τα πράγματα "σαν πραγματικά". Αφού η ζωγραφική επιφάνεια είναι δισδιάστατη, κάθε ψευ - δαισθητική παράσταση του βάθους είναι ψευδής. Ψευδής όμως ή ελλιπής είναι και η παρουσίαση ενός αντικειμένου μόνο από τη μία του όψη. Το αντικείμενο έχει ταυτόχρονα μπρος, πίσω, μέσα και έξω. Γι' αυτό, το αντικείμενο στον Κυβισμό παρουσιάζεται από τις περισσότερο χαρακτηριστικές οπτικές γωνίες του και αντιμετωπίζεται από διαφορετικές πλευρές "συγχρόνως". Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι το βλέπει την ίδια στιγμή από πολλές διαφορετικές όψεις.

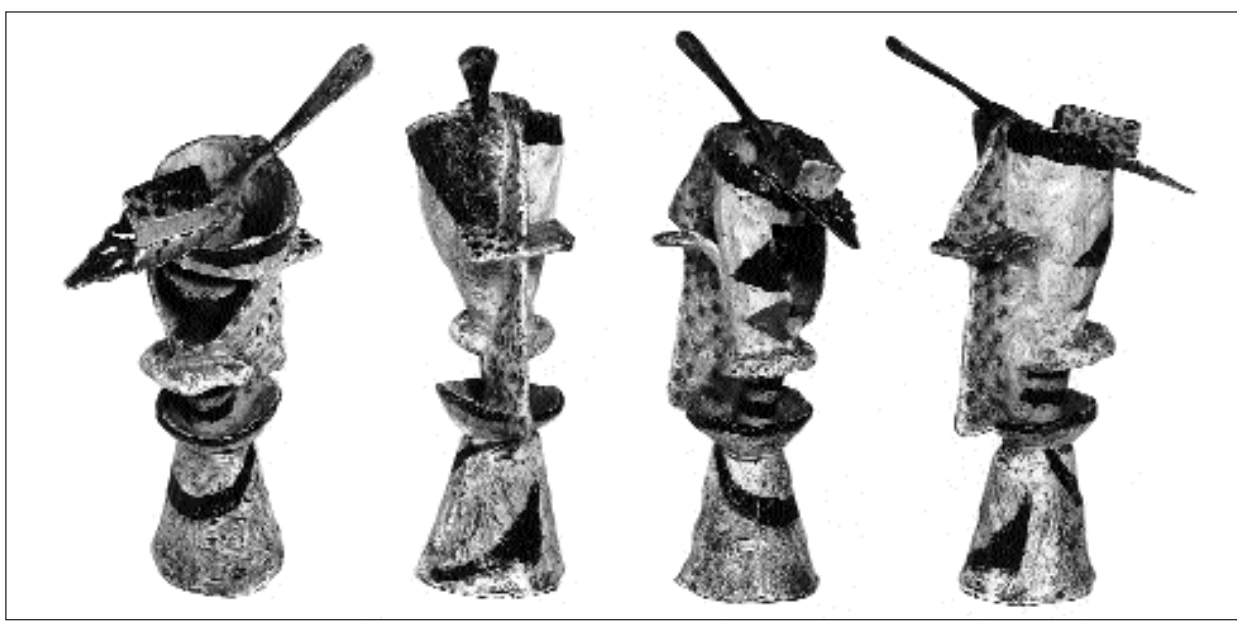
Στην κυβιστική πρακτική το αντικείμενο, διαλυμένο στο επίπεδο του πίνακα και αναλυμένο σε μικρά λεπτότατα κομμάτια όμοια με θραύσματα κρυστάλλου, (Αναλυτικός Κυβισμός, 1910-12) επιδιώκεται να εμφανιστεί όπως είναι στην πραγματικότητα και όχι όπως φαίνεται.

Η ενσωμάτωση ξένων προς τη ζωγραφική υλικών - χαρτί ταπετσαρίας, ύφασμα, εφημερίδες, τραπουλόχαρτα - μετέτρεψε την αναπαράσταση του αντικειμένου σε παράστασή του. Τα κολλημένα πάνω στον πίνακα κομμάτια από την ψάθα μιας καρέκλας δηλώνουν την ίδια την καρέκλα, που ξαναδημιουργείται στο μυαλό του θεατή. Αυτή η φάση του Κυβισμού ονομάστηκε Συνθετικός Κυβισμός (1912-14).

Εικ.14. *Ζ. Μπρακ (George Braque, 1882-1963), "Βιολί και κανάτα" (1910), λάδι σε μουσαμά, Βασιλεία, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

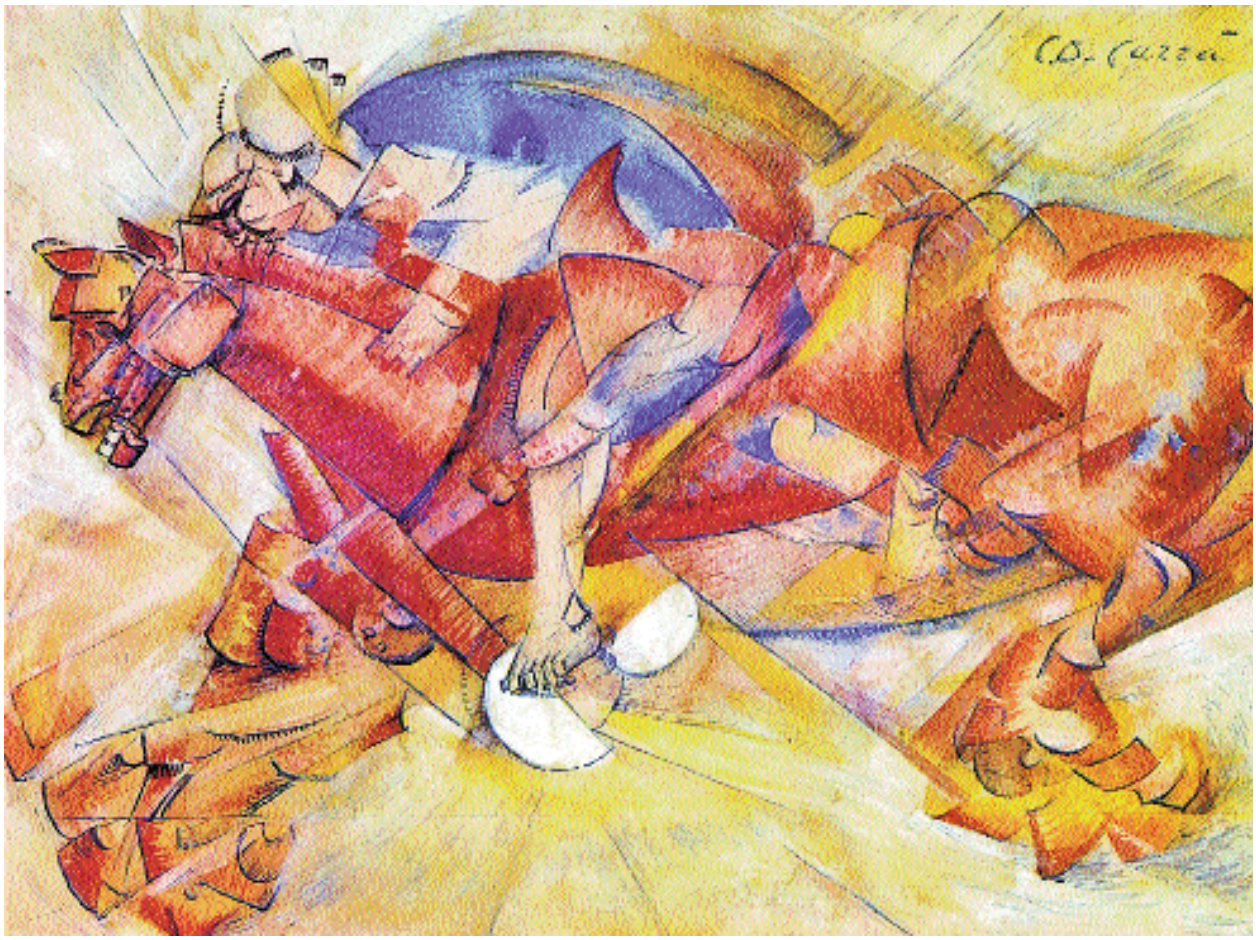
Στον Κυβισμό οι μορφές αναλύονται σε επίπεδα, κατακερματίζοντας τα αντικείμενα και τον περιβάλλοντα χώρο. Το χρώμα, απλωμένο με μικρές πινελιές και περάσματα, είναι περιορισμένο σε ώχρες και γκρίζα, ενώ δε διαφοροποιείται το ένα αντικείμενο από το άλλο. Αυτό δημιουργεί ένα είδος σύγχυσης στην εικόνα, γιατί τα αντικείμενα "δε διαβάζονται" από το θεατή, ο οποίος δεν μπορεί να ξεχωρίσει τα επίπεδα που ανήκουν σε κάθε αντικείμενο. Το πρόβλημα λύθηκε με την προσθήκη ειδικών συμβόλων-χαρακτηριστικών του κάθε αντικειμένου. Στο έργο αυτό τα κλειδιά και οι χορδές του βιολιού, το χερούλι και το στόμιο της κανάτας, "εξηγούν" στο θεατή ότι αυτές οι φόρμες ανήκουν σ' εκείνο το αντικείμενο. Αργότερα, προς αυτή την κατεύθυνση θα συνδράμει και το κολάζ, που θα εισαγάγει στοιχεία της πραγματικότητας.

Ο καλλιτέχνης στον Κυβισμό είναι ελεύθερος να παίξει ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθητικό (πλαστό). Μπορεί, για να παραστήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας, να κολλήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας πάνω στον πίνακα και να το αφήσει να παραστήσει το ίδι - ο τον εαυτό του. Μπορεί όμως και να ζωγραφίσει, με τον πιο ψευδαισθητικό τρόπο, ένα χαρτί ταπετσαρίας. Μπορεί ακόμα να κόψει το χαρτί ταπετσαρίας στο σχήμα ενός μπουκαλιού, και τότε το χαρτί αντί να παριστά τον εαυτό του, να παριστά ένα άλλο αντικείμενο



Εικ. 15. *Π. Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973), "Ποτήρι με αψέντι" (1913-1914), βαμμένος μπρούντζος, Ιδιωτική*

Συλλογή. Η κυριότερη επίδραση στη γλυπτική του 20ού αιώνα ασκήθηκε με το έργο του Πικάσο, ο οποίος την απελευθέρωσε από τις παραδοσιακές τεχνικές και τα παραδοσιακά θέματα, χρησιμοποιώντας ένα συνονθύλευμα υλικών, όπως ξύλο, μέταλλο, σύρμα, σπάγκο ή κάποια έτοιμα αντικείμενα και δημιούργησε τις "συναρμογές" (assemblage). Το έργο χυτεύτηκε σε μπρούντζο από ένα πρόπλασμα στου οποίου την κορυφή χρησιμοποιήθηκε μια πραγματική σπάτουλα με τον κύβο της ζάχαρης που χρησιμοποιούν οι πότες του αψεντιού, δίνοντας στο σύνολο τη μορφή ενός φανταστικού ποτηριού. Οι "συναρμογές", όπου για πρώτη φορά νοείται γλυπτικό αντικείμενο που δεν είναι ούτε λαξευμένο, ούτε χυτευμένο ή πλασμένο αλλά συναρμολογημένο από ξένα προς την τελική μορφή του υλικά προέρχονται από την τεχνική του Κολάζ, η οποία έμελλε να επηρεάσει όλη την τέχνη του εικοστού αιώνα μέχρι τις μέρες μας.



Εικ. 16. *Κάρλο Καρά (Carlo Carra, 1881-1966), "Ο κόκκινος καβαλάρης", λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή.*
Η σύλληψη της κίνησης και των πολλαπλών σχέσεων που δημιουργούν ταυτόχρονα το θέμα και ο γύρω χώρος είναι το κέντρο της αναζήτησης των Φουτουριστών

Φουτουρισμός

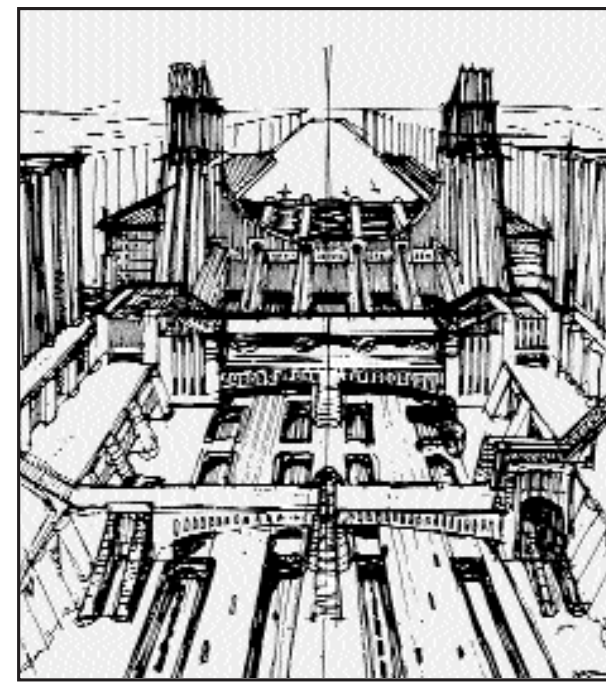
Ο Φουτουρισμός είναι ένα κίνημα του οποίου οι αρχές διατυπώνονται στο Μιλάνο το 1908 από τον ποιητή Μαρινέτι (F. T. Marinetti,1876-1944), ενώ το Φουτουριστικό Μανιφέστο δημοσιεύεται το 1909 στο Παρίσι. Στις εξαγγελίες του ο Μαρινέτι κήρυξε το τέλος της τέχνης του παρελθόντος (Le Passisme) και τη γέννηση μιας τέχνης του μέλλοντος (Le Futurisme). Επιδίωξη των Ιταλών καλλιτεχνών είναι η δέσμευση της κίνησης πάνω στον πίνακα. Όπως ο Κυβισμός "κατακερμάτιζε" το αντικείμενο, για να το αποδώσει από όλες τις όψεις του, ο Φουτουρισμός κατατεμάχισε την κίνηση, παρουσιάζοντας στην εικονιστική επιφάνεια τις διάφορες φάσεις της. Η κίνηση για τους Φουτουριστές σήμαινε την έκφραση μια νέας ευαισθησίας, μιας νέας εποχής, της εποχής της μηχανής, της τρελής ταχύτητας και του δυναμισμού. Στόχος του κινήματος ήταν μία "αληθινή επανάσταση της ευαισθησίας", η ρήξη με οτιδήποτε παλαιό, οτιδήποτε παραδοσιακό στην τέχνη. Τα αντικείμενα δεν υπάρχουν μεμονωμένα, όπως τίποτε δεν υπάρχει μεμονωμένο στην πραγματική ζωή. Τα αντικείμενα αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα το χώρο. Οι καλλιτέχνες του Φουτουρισμού χρησιμοποιούν τον όρο "Συγχρονικότητα" για να υποδηλώσουν την αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, του χώρου και του χρόνου, της μορφής και της ατμόσφαιρας. Σ' αυτό το πλαίσιο οργάνωναν και τις "φουτουριστικές βραδιές" κυρίως σε θέατρα, όπου ταυτόχρονες παρου -

σιάσεις αφηγήσεων, απαγγελιών ποιημάτων ("λέξεις ελεύθερες" χωρίς σύνταξη) και φουτουριστικής μουσικής (αναμείξεις θορύβων από μηχανές, εκρήξεις, τριξίματα, κραυγές κ.ά.) δημιουργούσαν ένα θέαμα δρωμένων που συνήθως τελείωνε με πολυτάραχες συμπλοκές ανάμεσα σε αγανακτισμένους θεατές που γιουχάριζαν και καλλιτέχνες που επικροτούσαν τις εκδηλώσεις της αποδοκιμασίας τους.

Αρχιτεκτονική και Φουτουρισμός

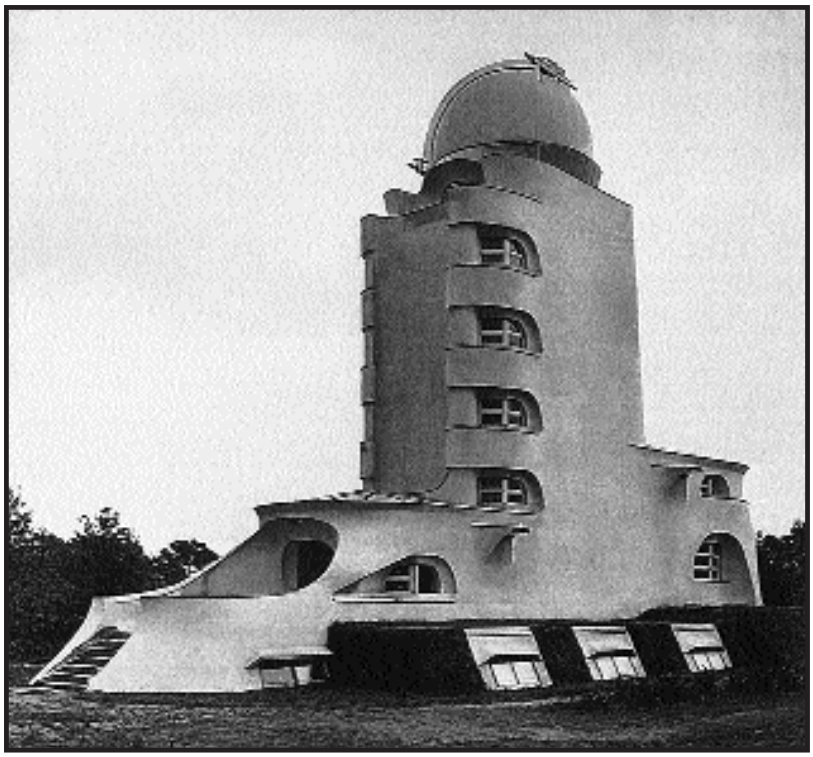
"Πρέπει να εφεύρουμε και να χτίσουμε τη φουτουριστική πόλη, - που να μοιάζει με ένα μεγάλο, πολυθόρυβο ναυπηγείο και να είναι σε όλα τα μέρη της ευκίνητη, ζωηρή, δυναμική. Το φουτουριστικό σπίτι πρέπει να είναι σαν μια τεράστια μηχανή. Ο ανελκυστήρας δεν πρέπει πια να κρύβεται σαν σκουλήκι στο φρέαρ της οικοδομής, και οι περιττές πια σκάλες πρέπει να εξαφανιστούν. Οι νέοι ανελκυστήρες θα ελίσσονται προς τα πάνω σαν φίδια από σίδερο και γυαλί. Το σπίτι από μπετόν, από γυαλί και σίδερο, χωρίς ζωγραφική και χωρίς στολίδια, μόνο με την ομορφιά των γραμμών του και των μορφών του, τρομερά "άσχημο" στη μηχανική του απλότητα, στο ύψος και στο πλάτος του σύμφωνο με τις πολεοδομικές διατάξεις, θα υψώνεται πάνω από τη βουή μιας πολυθόρυβης αβύσσου: πάνω από το δρόμο, που δεν απλώνεται πια σαν ποδόμακτρο στο κεφαλόσκαλο, αλλά βυθίζεται αρκετούς ορόφους κάτω από την επιφάνεια της γης· οι όροφοι αυτοί εξυπηρετούν την αστική κυκλοφορία και συνδέονται μεταξύ τους με μεταλλικά γεφυράκια και κυλιόμενες σκάλες".

Αντόνιο Σαν' Ελία, Τομάζο Μαρινέτι (Tommaso Marinetti, 1876-1944), *Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής*, 1914.



Εικ. 17. *Αντόνιο Σαντ Ελία (Antonio Sant'Elia, 1888-1916), Μάριο Κιατόνε (M. Chiattone, 1891-1957), "Μοντέρνα Μητρόπολη" (1914).*

Οι δύο αρχιτέκτονες παρουσίασαν στο Μιλάνο σχέδια και προγράμματα για μια "νέα πόλη" στην οποία τα κυκλοφοριακά προβλήματα επιλύονται διοχετεύοντας τις αρτηρίες της κυκλοφορίας σε διαφορετικά επίπεδα πάνω και κάτω από τα κτίρια. Ο Φουτουρισμός εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική μέσα από τον ασπασμό της υπερκινητικότητας, της ρευστότητας και της λειτουργικότητας αλλά και της ένταξης των ανακαλύψεων της μοντέρνας επιστήμης στη σύγχρονη κοινωνία. Στον σχεδιασμό αυτής της "νέας πόλης" κυριαρχούν κτίρια τα οποία διαμορφώνονται σε πολλά επίπεδα, τα μεγάλα ύψη, η πλαστική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του μπετόν και μια νέα αισθητική της τεχνολογίας. Τα σκίτσα αυτά ενέπνευσαν αργότερα πολλούς αρχιτέκτονες και επηρέασαν την εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.



Εικ. 18. *΄Εριχ Μέντελσον (Erich Mendelsohn), "Ο Πύργος του Αϊνστάιν" (1919-1923), Πότσνταμ.*
Ο Μέντελσον έγινε γνωστός από το 1919 για τα σκίτσα της φανταστικής αρχιτεκτονικής που σχεδίαζε. Όταν του δόθηκε η ευκαιρία να σχεδιάσει τον πύργο - αστρονομικό παρατηρητήριο και κέντρο επιστημονικής έρευνας, τότε θέλησε να πραγματοποιήσει ένα από αυτά. Η κεντρική ιδέα του έργου ήταν ένα κτίριο από τσιμέντο, που γεννιέται μέσα από ένα καλούπι. Ένα κτίριο που πλάθεται όπως ένα γλυπτό και όπου η λειτουργία συνδυάζεται με τη μορφή. Οι πλαστικές δυνατότητες του υλικού θα απελευθέρωναν την αρχιτεκτονική, και οι μορφές της θα μπορούσαν να αναπτυχθούν με πλήρη ελευθερία. Όμως, η δυσκολία της κατασκευής των καλουπιών και ιδίως των καμπύλων μορφών οδήγησαν στο κτίσιμο του κτιρίου με τούβλα που επικαλύφθηκαν με τσιμέντο. Αποτελεί μια πραγματοποίηση της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αρχιτεκτονική και Εξπρεσιονισμός

Από τα μέσα του 19ου αιώνα η διαφάνεια και το φως είναι τα σύμβολα της νέας εποχής. Μεταφέρουν τα μηνύματα ενός νέου κόσμου: την απελευθέρωση του ανθρώπου από το βάρος του υλικού, το τέλος του διαχωρισμού ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, στο διαφανές και στο αδιάφανο. Όμως, το γυαλί στην αρχιτεκτονική έχει συνδυαστεί, κυρίως στο πλαίσιο της "Γυάλινης Αλυσίδας" του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, με την έννοια της κάθαρσης και της ανθρώπινης σωτηρίας. "Η επιφάνεια της γης θα έπαιρνε μια άλλη εικόνα, εάν το γυαλί αντικαθιστούσε το τούβλο στην αρχιτεκτονική... θα μπορούσαμε να έχουμε έναν παράδεισο στη γη και δε θα υπήρχε καμιά ανάγκη να ψάχνουμε νοσταλγικά για άλλους παραδείσους", έγραφε ο ποιητής Πάουλ Σέερμπαρτ (Paul Scheerbart) στο έργο του Η "*Γυάλινη Αρχιτεκτονική*" (Glasarchitektur) το 1914.

Το γυαλί σε συνδυασμό με το μέταλλο, κυρίως με το ατσάλι, διαπερνά την "μοντέρνα" αντίληψη της αρχιτεκτονικής που στόχευε στη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του ανθρώπου. Η διαφάνεια της γυάλινης αρχιτεκτονικής μπορεί να οδηγήσει, με τη συμμετοχή του λαού, σε ένα νέο πολιτισμό. Στοιχεία αυτού του πολιτισμού θα είναι η επιστροφή σε μια "φυσική" κατάσταση του ανθρώπου, σε μια κοινωνία συλλογική και ομοιογενή, οργανωμένη γύρω από την ελεύθερη αρχιτεκτονική έκφραση.

Το 1918 ιδρύθηκε το Arbeitstrat fur Kunst (Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), στόχος του οποίου ήταν η προώθηση μιας νέας αρχιτεκτονικής για όλους τους ανθρώπους μέσα από τη συνδρομή όλων των τεχνών. Στο πλαίσιο αυτής της ομάδας οι αρχιτέκτονες αναπτύσσουν μια επαναστατική δράση με στόχο την ανοικοδόμηση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο κοινωνίας της Γερμανίας. Η αρχιτεκτονική θα αποτελούσε το "κατασκευαστικό πνεύμα" της δημοκρατικής Γερμανίας. Η ομάδα θα διαλυθεί με τον ερχομό του ναζισμού.

Η Τέχνη στήν Ελλάδα

Η ελληνική τέχνη δεν ακολούθησε τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με το ρυθμό που εκείνες εναλλάσσονταν. Ακολούθησε άλλη διαδρομή, τουλάχιστον χρονική, και μόνο μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα συντονίστηκε με την ευρωπαϊκή τέχνη. Ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα πέθαναν οι μεγάλοι δάσκαλοι της νεοελληνικής ζωγραφικής. Το 1901 ο Νικόλαος Γύζης και το 1904 ο Νικηφόρος Λύτρας. Σε αυτά τα πρώτα χρόνια του αιώνα η ελληνική τέχνη θέλησε να αποδεσμευτεί από την προσκόλληση στα ακαδημαϊκά πρότυπα και εμφάνισε μια αργή αλλά σταθερή ανανεωτική πορεία. Α-

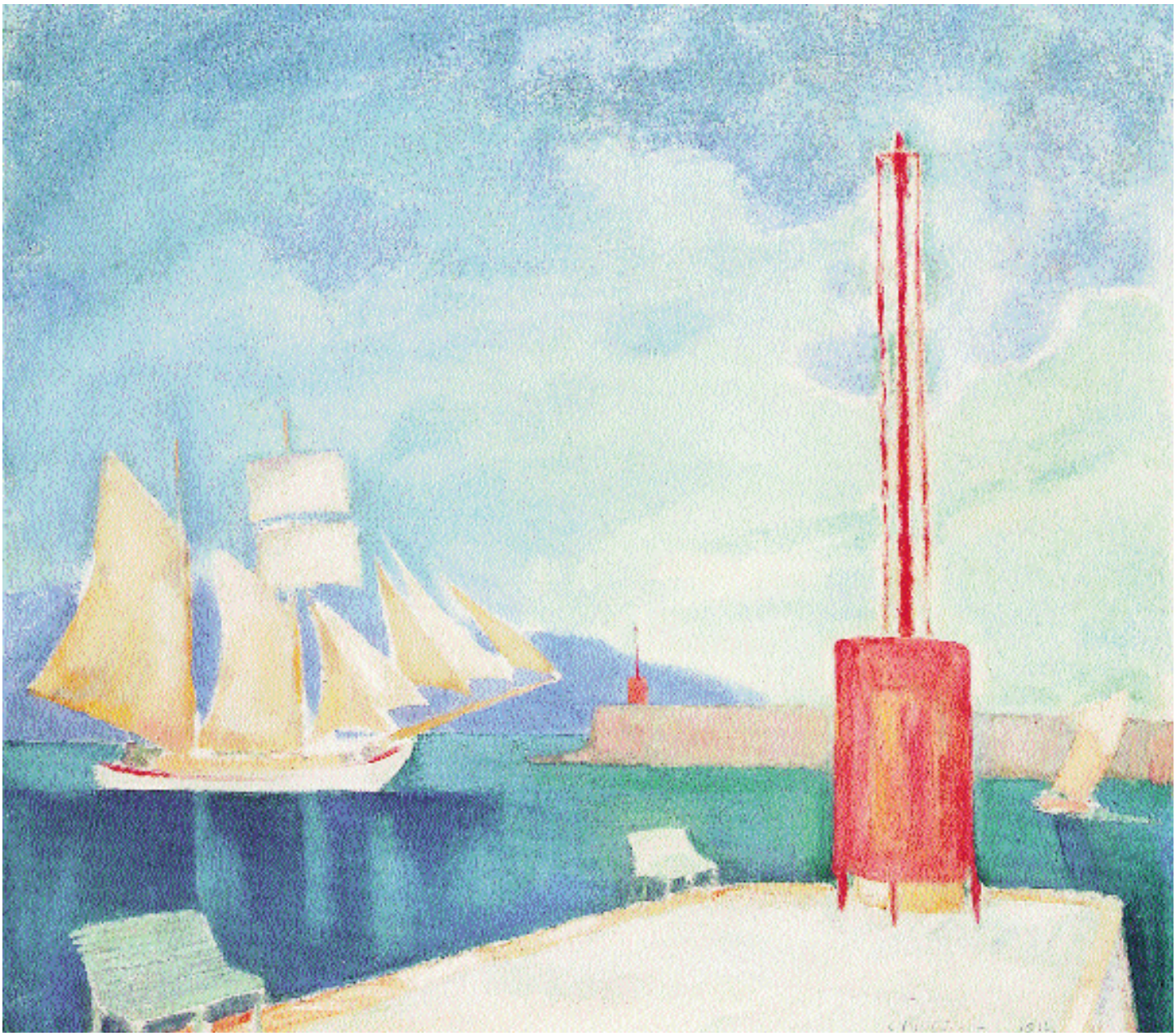
Εικ. 19. *Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928), "Τοπίο της Αττικής" (1920 περίπου), λάδι σε χαρτόνι, 0,31 x 0,44 μ., Αθήνα, Μουσείο Βούρου-Ευταξία.*

Από τους Έλληνες που επηρεάσθηκαν από τη ζωγραφική των Φωβ, χωρίς όμως να μπορούν να ταυτιστούν εντελώς μαζί τους, είναι ο Μαλέας. Από τα κύρια χαρακτηριστικά της δουλειάς του, διακρίνουμε "τη γερή, αρχιτεκτονημένη δομή, την έντονη τάση προς την απλοποίηση, το γεωμετρισμό, στοιχεία που είχαν ως αποτέλεσμα να κατορθώνει να αποδίδει δίχως ρητορείες την κρυμμένη ψυχικότητα του θεατού κόσμου. Τις αρετές αυτές έρχεται να ενισχύσει μια πλούσια, έντονη χρωματική διάθεση, με βάση καθαρά χρώματα ή τονικές διαβαθμίσεις και αντιθέσεις, που σχηματίζουν συχνά χρωματικές νησίδες", Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα, 1979, σ.62.

κόμα και η συντηρητική κριτική, με τις προδιαγεγραμμένες προσδοκίες από τον καλλιτέχνη και το έργο του, επεσήμανε ότι η τέχνη είχε φτάσει σε αδιέξοδο μέσα από την επανάληψη των θεμάτων και των εκφραστικών μέσων, και η έμπνευση έμοιαζε πια να στερεύει.

Η διάθεση ανανέωσης φάνηκε όταν, στη θέση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και της ηθογραφίας με τις ακαδημαϊκές αρχές (πιστότητα στο μοντέλο, καλοδουλεμένο χρώμα, επιμονή στις λεπτομέρειες), σταδιακά οι ζωγράφοι δούλεψαν την τοπιογραφία με διάθεση να δουν το τοπίο κάτω από το άπλετο ελληνικό φως. Μικρές αλλά σταθερές ανατροπές στην εικαστική έκφραση, η γρήγορη πινελιά, ένα σχέδιο λιγότερο σφικτό στο περίγραμμά του, η αναζήτηση της έκφρασης μέσα από την επίπεδη παράθεση των χρωμάτων, το ρευστό χρώμα προετοίμασαν το έδαφος για τον πειραματισμό και την αναζήτηση.

Το 1917, στην καθοριστικής σημασίας έκθεση της "Ομάδας Τέχνης", ανάμεσα σε άλλους αντιφατικούς καλλιτέχνες, εκθέτουν οι τρεις πρωτοπόροι ζωγράφοι, που θα ανοίξουν οριστικά το δρόμο για τις καινούριες τάσεις: ο Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), ο Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928) και ο Νικόλαος Λύτρας (1883-1927). Ήταν η πρώτη φορά που μια ομάδα καλλιτεχνών, με μόνη επιδίωξη την εικαστική ανανέωση, συσπειρώθηκε και δια -



20

φοροποιήθηκε από το "Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών", το φορέα στον οποίο ανήκε το μεγάλο πλήθος των καλλιτεχνών του τόπου. Η θεματογραφία τους είναι κυρίως η τοπιογραφία. Εκείνα που τους συνέδεσαν ήταν η διαθεση για υποκειμενική έκφραση, ο πειραματισμός και η τόλμη. Απέφυγαν τα γνωστά μονοπάτια των ακαδημαϊκών συνταγών και αναζήτησαν μια ζωγραφική που περισσότερο στηρίχτηκε στο πείραμα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα απέδιδαν τον τρισδιάστατο χώρο, το ελληνικό φως, το χρώμα.

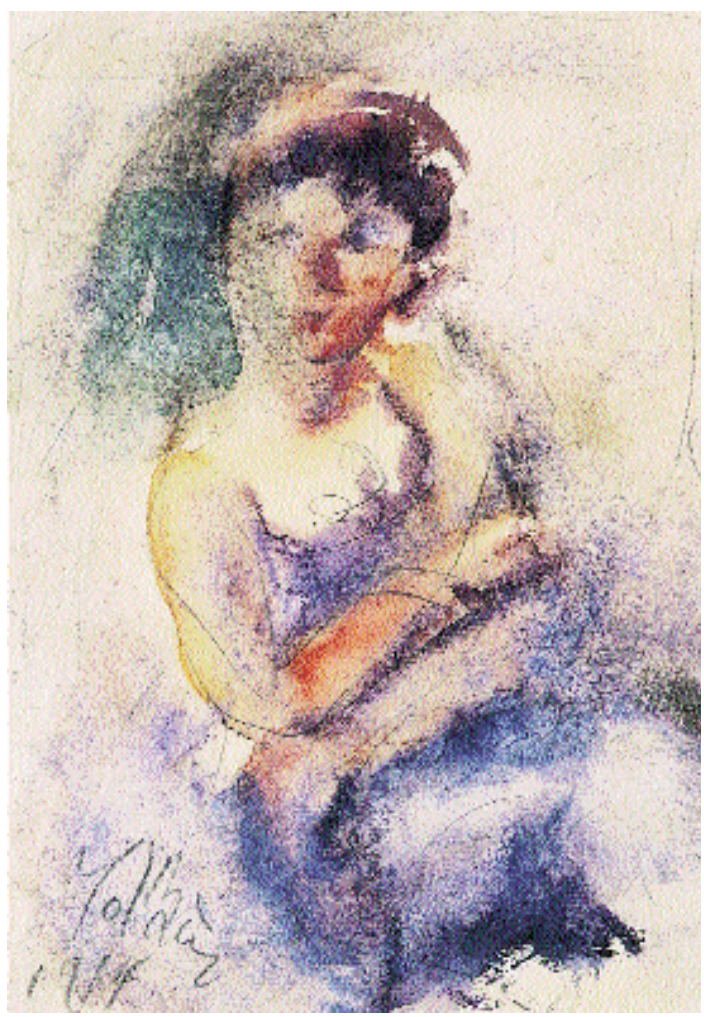
Οι επαναστατικές προσεγγίσεις όμως τόσο των θεμάτων όσο και των χρωμάτων ήταν δύσκολο να αφομοιωθούν από το αθηναϊκό φιλότεχνο κοινό χωρίς αντιρρήσεις. Όταν αυτό έγινε, συνέπεσε με κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες που ευνοούσαν την ανανέωση και την αλλαγή με μια τέχνη που θα ήταν περισσότερο ελληνική παρά ευρωπαϊκή.

Μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα ζωγράφοι και γλύπτες ανέπτυξαν τα δικά τους εικαστικά "ιδιώματα", άλλοτε επηρεασμένοι από τα ευρωπαϊκά κινήματα, άλλοτε από την ελληνική κληρονομιά, κάνοντας την ελληνική τέχνη να αποκτήσει τη δική της αυτόνομη πορεία.

21

Εικ. 20. *Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), "Το Λιμάνι της Καλαμάτας" (1911), λάδι σε μουσαμά, 0,75 x 0,75 μ., Αθήνα, Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.*

Η σχηματοποίηση των μορφών, η αντιπαράθεση θερμών και ψυχρών χρωμάτων, απομακρύνουν το έργο από τη ρεαλιστική απόδοση. Ο ουρανός αποδίδεται ιμπρεσιονιστικά. Από τους πρωτοπόρους της ελληνικής ζωγραφικής, ο Παρθένης, άνοιξε το δρόμο για νέες εικαστικές προτάσεις, αφήνοντας πίσω οριστικά τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις να αποκτήσει η ελληνική ζωγραφική τη δική της φυσιογνωμία.



22

Εικ. 21. *Νικόλαος Λύτρας (1883-1927), "Το ψάθινο καπέλο", λάδι σε μουσαμά, 0,86x0,66μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Από τους τελευταίους εγγραφέντες στην Ακαδημία του Μονάχου μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή Καλών Τεχνών, ταλαντούχος καλλιτέχνης ο Λύτρας, έζησε λίγο, δημιούργησε όμως τέτοιο έργο ώστε να κατατάσσεται στους πρωτοπόρους της νεοελληνικής τέχνης. Από τους πρωτοστάτες της "Ομάδας Τέχνης", επηρεάστηκε από τον εξπρεσιονισμό χωρίς να παραμορφώνει στο σχέδιο τις μορφές, αλλά δουλεύοντας με ένταση το χρώμα. Στο "ψάθινο καπέλο", εκείνα που εκπλήσσουν είναι η καθαρότητα, η πυκνότητα του υλικού και η ένταση του χρώματος, που δεν μπορεί παρά να συνδεθεί με τη φωτεινότητα του ελληνικού καλοκαιρινού ήλιου. Το χρώμα απλώνεται σε καθαρά χρωματικά διαζώματα στο φόντο, και το έργο βασίζεται στη χρωματική σχέση του βασικού κίτρινου με το συμπληρωματικό μωβ που χρωματίζει τη φιγούρα.

Εικ. 22. *Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959), "Καθιστό κορίτσι" (1914), υδατογραφία, 0,22 x 15,5 μ., Μόναχο, Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο Μπουζιάνης καθιέρωσε τον Εξπρεσιονισμό στην Ελλάδα. Οι αντιδράσεις που ξεσήκωσε το έργο του στο συντηρητικό αθηναϊκό κοινό υπήρξαν πρωτοφανείς. Κύριες ιδέες στα θέματά του είναι η απαισιοδοξία και ο πόνος, που εκφράζονται μέσα από την παραμόρφωση και, πολλές φορές, την ασχήμια. Το μέσο της υδατογραφίας, που επιτρέπει το ακαθόριστο άπλωμα του χρώματος, καθώς διαλύεται πάνω στην υγρή επιφάνεια του χαρτιού, αφήνει αδιευκρίνιστα τα περιγράμματα και τα χαρακτηριστικά της μορφής. Ο θεατής συμπληρώνει τη μορφή με τη φαντασία του, παρακολουθώντας τα σημεία που τονίζει ο καλλιτέχνης, καθώς μπλέκει το χρώμα με τα ελικοειδή ίχνη της πένας του.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΠΑΜΠΛΟ ΠΙΚΑΣΟ

Ο Πικάσο γεννήθηκε στις 25 Οκτωβρίου του 1881 στη Μάλαγα της Ανδαλουσίας. Ο πατέρας του ήταν ζωγράφος, και ο μικρός Πάμπλο από πολύ νωρίς επέδειξε εξαιρετική ικανότητα στο σχέδιο και στη ζωγραφική. Το 1904 εγκαταστάθηκε οριστικά στο Παρίσι, και από κει και πέρα ακολούθησε μια μακριά πορεία στο χώρο της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της κεραμικής, με άσβεστη δημιουργικότητα, που τον κρατούσε πάντοτε στο κέντρο της διεθνούς πρωτοπορίας. Πέθανε στις 8 Απριλίου του 1973, ενώ προς το τέλος πια της ζωής του επαναλάμβανε συνεχώς "δεν έχω πει ό,τι έχω να πω και δε μου μένει πολύς χρόνος".

Από τους πιο επινοητικούς καλλιτέχνες, άλλαξε πολλές φορές τεχνοτροπία και δε δίστασε να περάσει από τις πιο ανατρεπτικές εκφράσεις στο χώρο της αναπαράστασης στις πιο συμβατικές. Εκατοντάδες είναι τα έργα που δημιούργησε κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Το 1906 παύει να ικανοποιείται από την τέλεια ισορροπία των έργων που χαρακτηρίζουν τις λεγόμενες "γαλάζια" και "ροζ" περιόδους, (ονομάστηκαν έτσι εξαιτίας της επικράτησης του μπλε και του ρόδινου χρώματος αντίστοιχα, στα έργα του). Απλούστευσε τα σχήματά του, απλοποίησε τα επίπεδα, κατάργησε την προοπτική και έψαξε, επηρεασμένος από τη ζωγραφική του Σεζάν, πίσω από τη φαινομενική όψη των πραγμάτων, στην εσωτερική δομή τους.

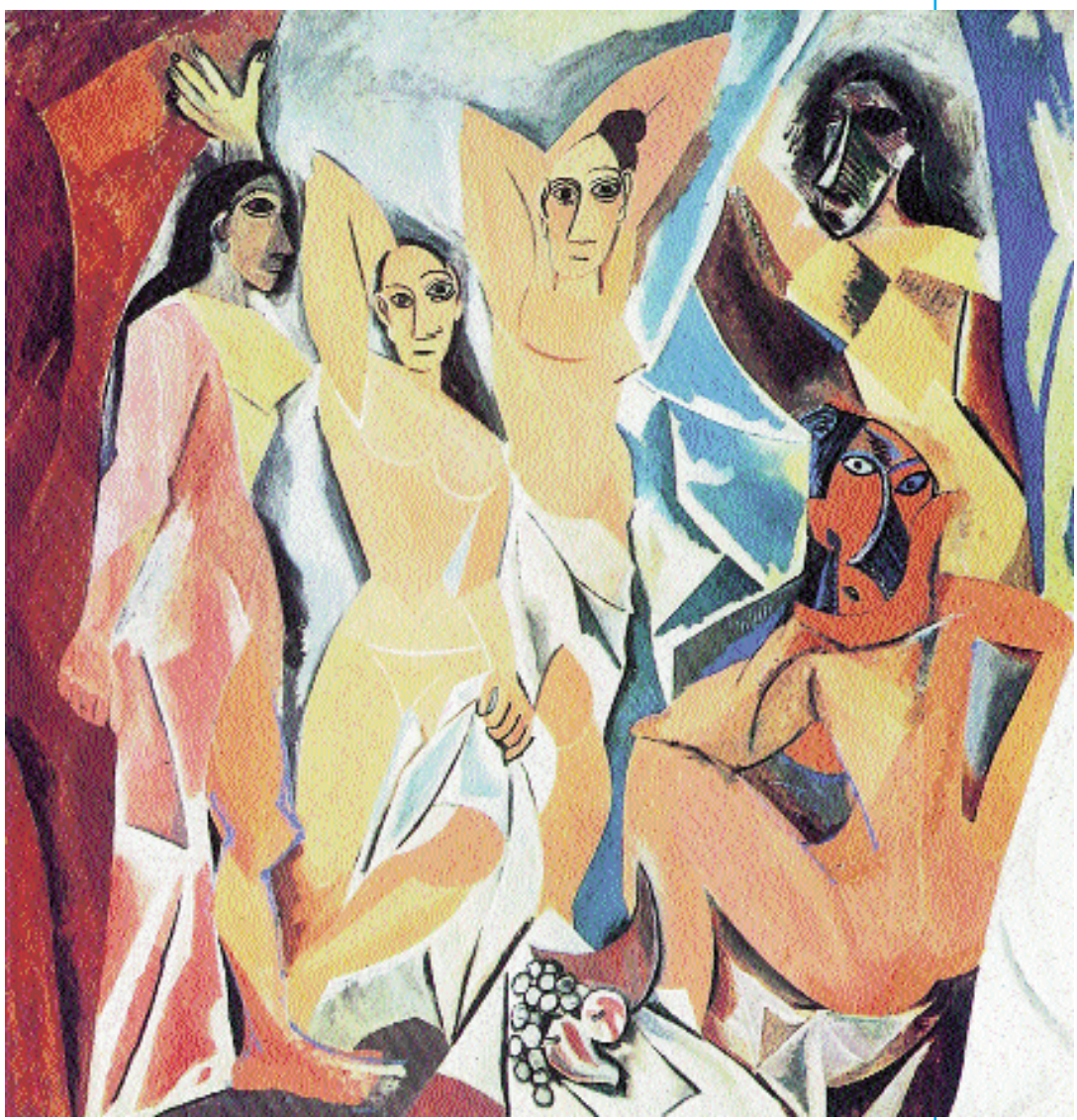
Τόσο το έργο του Σεζάν όσο και η ιβηρική γλυπτική και η αφρικανική τέχνη, αλλά και οι μεγάλοι δάσκαλοι της ζωγραφικής, όπως ο Γκρέκο και ο Βελάσκεθ, φαίνεται πως είναι οι πηγές της έμπνευσής του.

Το έργο "Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν" το ζωγράφισε ο καλλιτέχνης ανάμεσα στο 1906 και στο1907. Όσοι από τους φίλους του ζωγράφου το είδαν έμειναν έκπληκτοι και μπερδεμένοι, όχι μόνο για τη κατάργηση του χώρου αλλά και για την έλλειψη ομορφιάς στις φιγούρες, γεγονός που έκανε σαφές ότι η παραδοσιακή ομορφιά στην τέχνη, η ομορφιά και η ελκυστικότητα του θέματος, αλλά και η πειστικότητα της αντιγραφής του προτύπου ήταν τώρα, τουλάχιστον για τον Πικάσο, πράγματα επουσιώδη. Η εντύπωση που άσκησε στους φίλους του ζωγράφους Ματίς και Μπρακ ήταν μεγάλη.

Το έργο ονόμασε έτσι ο Μαξ Τζάκομπ, φίλος του Πικάσο, απο την οδό Αβινιόν στη Βαρκελώνη, ένα δρόμο του λιμανιού. Είχαν προηγηθεί πλήθος προσχέδια και μήνες προετοιμασίας. Τα σώματα των γυναικών είναι τεράστια και τέμνονται σε γεωμετρικά σχήματα, που προμηνύουν τον Κυβισμό στον ο - ποίο θα οδηγήσουν. Δεν υπάρχουν σκιάσεις, ούτε προοπτικό σχέδιο, για να αποδοθούν οι όγκοι και ο χώρος. Οι τρεις μορφές δεξιά είναι επηρεασμένες από την ιβηρική γλυπτική. Τα δύο πρόσωπα δεξιά από τις νέγρικες μάσκες. Οι μύτες είναι κολλημένες πάνω στα πρόσωπα, μια άγρια πινελιά δημιουργεί την αίσθηση του χρωματισμένου σχεδίου. Η αφρικανική γλυπτική επηρεάζει με τον "ορθολογισμό" της τον καλλιτέχνη. Είναι μια τέχνη που καταγράφει ό,τι ξέρει από τα πράγματα και όχι αυτό που φαίνεται, φτάνοντας έτσι σε μια οριακή απλοποίηση και σχηματοποίηση. Κάτω, στο πρώτο επίπεδο, μια νεκρή φύση με φρούτα, γνωστό μοτίβο στη ζωγραφική, αποδίδεται τώρα και αυτό χωρίς σκιάσεις, επίπεδο, καθόλου ανάγλυφο.

Όπως στη ζωγραφική του Σεζάν, η προοπτική έχει αποδοθεί μέσω των χρωμάτων: τα ζεστά κόκκι-

Εικ. 23. *Πάμπλο Πικάσο, "Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν" (1907), 2,44 x 2,33 μ., λάδι σε μουσαμά, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*



Ο καλλιτέχνης ψάχνει και καταγράφει: "η επιτυχία είναι αποτέλεσμα της απόρριψης των ευρημάτων. Ο δικός μου ζωγραφικός πίνακας είναι ένα άθροισμα καταστροφών", έλεγε ο Πικάσσο.

να καφέ φαίνεται να έρχονται μπροστά και τα ψυχρά μπλε να απομακρύνονται.Ο χώρος έχει καταργηθεί, δεν υπάρχει προοπτικό βάθος, και τα πράγματα είναι σαν να φαίνονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες ταυτόχρονα: η φιγούρα δεξιά φαίνεται από μπροστά και από πίσω.

Παντού στο έργο φαίνεται η άρνηση των κανόνων, η άρνηση των ζωγραφικών συμβάσεων, που από την Αναγέννηση και μετά ήσαν κάτι απαράβατο.

Το ζωγράφο ενδιαφέρει τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος. "Οπτικός συγχρονισμός" είναι η έννοια που εισάγει, αφού προσπαθεί στην ίδια εικόνα να συγκεράσει περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας, το μπροστά, το πίσω, το πλάι. Αργότερα ο κυβισμός θα εντάξει και το μέσα, "σπάζοντας" το αντικείμενο σε μικρά γεωμετρικά κομμάτια, προσπαθώντας να αποδώσει το "όλο". Ο Μπρακ θα επηρεαστεί τόσο πολύ από τις "Δεσποινίδες της Αβινιόν", που θα αρχίσει μαζί με τον Πικάσο την αναζήτηση της κυβιστικής ζωγραφικής, της ζωγραφικής που μοιάζει να εφαρμόζει κατά γράμμα την προτροπή του Σεζάν, "κάνε τη φύση σαν τον κύλινδρο, τη σφαίρα και τον κώνο".

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΜΠΟΤΣΙΟΝΙ

Ο Ουμπέρτο Μποτσιόνι (Umberto Boccioni, 1882-1916) ήταν ζωγράφος, γλύπτης και συγγραφέας. Γεννήθηκε το 1882 στην Κάτω Ιταλία. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου κατατάχτηκε εθελοντικά στο στρατό και σκοτώθηκε το 1916. Από το 1909, μετά την καθοριστική γνωριμία του με τον Μαρινέττι, εντάχθηκε στο φουτουριστικό κίνημα και έδωσε τα κυριότερα μανιφέστα της φουτουριστικής ζωγραφικής και γλυπτικής.

Η φουτουριστική γλυπτική - όπως και όλη η τέχνη του κινήματος - πρέπει να γίνει αντιληπτή σαν μια μορφή τέχνης που διακηρύσσει την πλήρη ρήξη της με το παρελθόν. Οι αρχές της φουτουριστικής γλυπτικής δόθηκαν από τον καλλιτέχνη στο Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Γλυπτικής, που εκδόθηκε το 1912. Για να καταλάβουμε την ανανέωση της γλυπτικής μορφής, είναι καλύτερα να αναφερθούμε στα ίδια τα λόγια του καλλιτέχνη: "Οι παραδοσιακοί γλύπτες φτιάχνουν τα αγάλματά τους να ορθώνονται μπροστά στο θεατή ή ο θεατής πρέπει να γυρίζει γύρω τους. Έτσι, κάθε δυνατή οπτική γωνία περιορίζεται στη μία πλευρά του αγάλματος ή του γλυπτικού συνόλου μια ορισμένη στιγμή. Αυτή η πορεία εξυπηρετεί μονάχα την αύξηση της ακινησίας του έργου. Το δικό μου σπιράλ της αρχιτεκτονικής δομής, αντίθετα, δημιουργεί μπροστά στο θεατή μια συνέχεια μορφών που του επιτρέπουν να ακολουθήσει ιδεατά (με τη δύναμη της φόρμας που ξεπηδά από την πραγματική φόρμα) μια καινούρια αφηρημένη περίμετρο, που εκφράζει το σώμα στις υλικές του κινήσεις". Και συνεχίζει: "Εξ αιτίας της παραμονής της εικόνας στον αμφιβληστροειδή, τα αντικείμενα που κινούνται πολλαπλασιάζονται και παραμορφώνονται. Οι εικόνες τους ακολουθούν η μία την άλλη σαν κύματα στο χώρο. Έτσι, ένα καλπάζον άλογο δεν έχει 4 πόδια, έχει 20". *Η Σύγχρονη Τέχνη*, Έκδοση καλλιτεχνών καλλιτεχνικών μαθημάτων, σ.59.

Με αυτή την αναλογία, το γλυπτό, παρουσιάζοντας έναν άνθρωπο που κινείται με ένταση σαν να σπάει με δύναμη το φράγμα του χώρου, μοιάζει να έχει χίλιους μυς. Μυς που δεν εμφανίζονται σε διάταση, για να κάνουν το σώμα να κινηθεί προς τα εμπρός, αλλά μυς που τούτη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μας, εκρήγνυνται κάτω από την πίεση της ίδιας της κίνησης.

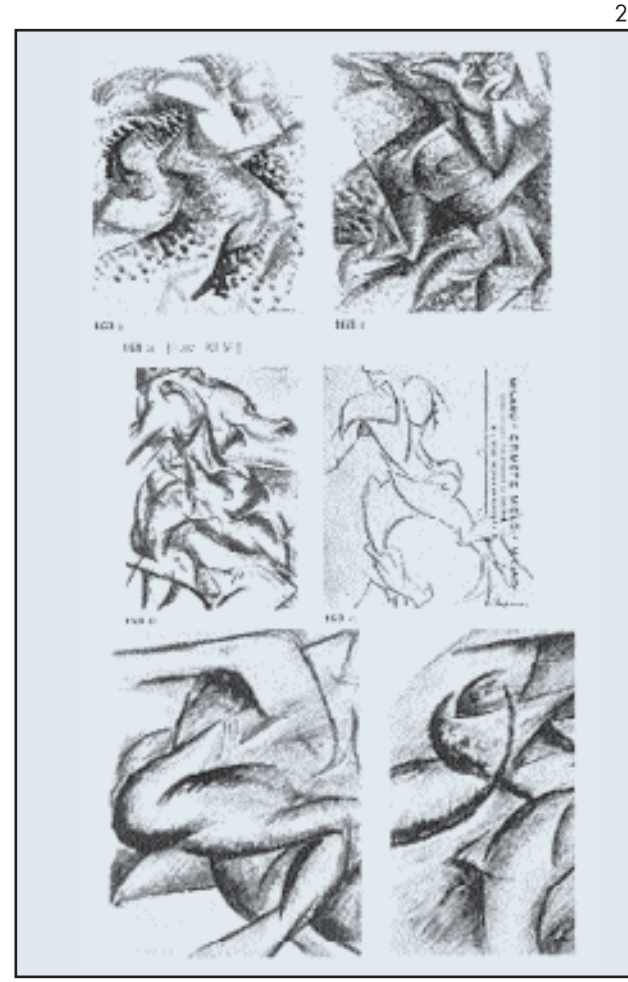
Το γλυπτό βασίζεται στη σπείρα. Συστρέφεται και αποκαλύπτεται σταδιακά στο θεατή, καθώς γυρίζει γύρω του. Μια τάση δείχνει να σπρώχνει τους όγκους από μέσα προς τα έξω, καθώς ξεχειλίζει η μορφή στο περιβάλλον της. Η μορφή εξαπλώνεται, διακόπτεται, τεμαχίζεται σε επίπεδα. Δεν υπάρχει περίγραμμα. Το μάτι διακόπτεται ολοένα, καθώς προσπαθεί να περιγράψει τη σιλουέτα του έργου.

Το γλυπτό εκτέθηκε το 1913 στη Ρώμη και στο Παρίσι. Αντίγραφα του έργου υπάρχουν στην Ιταλία και στη Νέα Υόρκη. Το γύψινο πρωτότυπο βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης στο Σάο Πάολο.

24

25

26



Εικ. 24. *Ουμπέρτο Μποτσιόνι, "Μοναδικές μορφές συνέχειας στο χώρο" (1913), μπρούντζος, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Εικ. 25. *Ουμπέρτο Μποτσιόνι, "Άλογο+Αναβάτης+Σπίτια" (1914), λάδι, ξύλο, κοντραπλακέ, Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ.*

Η έννοια της κίνησης διαπερνάει όλη τη φουτουριστική τέχνη και ολοκληρώνεται με τη γλυπτική, όπου η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, του μέσα και του έξω, παίρνει μια απρόβλεπτη εικαστική μορφή.

Εικ. 26. *Ουμπέρτο Μποτσιόνι, "Προσχέδια για δυναμικές μορφές στο χώρο" (1912).*

"Ανοίγουμε βίαια τη μορφή και την εντάσσουμε μέσα στο περιβάλλον" διακηρύσσει ο Μποτσιόνι και συνεχίζει "το πεζοδρόμιο μπορεί να σκαρφαλώσει στο τραπέζι σας και το κεφάλι σας, μπορεί να διασχίσει το δρόμο, ενώ η λάμπα σας υφαίνει το λευκό ιστό της ανάμεσα στο ένα σπίτι και στο άλλο".

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΒΑΣΙΛΥ ΚΑΝΤΙΝΣΚΥ

Ο Βασίλυ Καντίνσκυ (1866-1944) γεννήθηκε στη Ρωσία, και οι πρώτες του σπουδές ήταν στα Νομικά. Με τη ζωγραφική άρχισε να ασχολείται πολύ αργά, σε ηλικία τριάντα χρόνων. Σπούδασε στο Μόναχο, όπου και εγκαταστάθηκε στη συνέχεια.

Κατ' αρχήν η ζωγραφική του είναι επηρεασμένη από τους Φωβ ζωγράφους και συνδέεται με την ομάδα της "Γέφυρας". Η γενέτειρά του όμως επηρεάζει επίσης το έργο του και τον συνδέει με τη ρωσική πρωτοπορία. Το 1911 ιδρύει μαζί με άλλους καλλιτέχνες την ομάδα του "Γαλάζιου Καβαλάρη" και κυκλοφορεί το καθοριστικής σημασίας για τη μοντέρνα τέχνη βιβλίο του, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Το 1920 περίπου από τους πίνακές του εξαφανίζεται κάθε ρεαλιστικό στοιχείο. Στους πίνακές του έδωσε μουσικούς τίτλους (Συνθέσεις, Εντυπώσεις, Αυτοσχεδιασμοί), γιατί παρομοίαζε τα χρώματα με μουσικούς ήχους. Πεποίθησή του ήταν ότι τα χρώματα, τα σχήματα και οι γραμμές μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως ερεθίσματα των αισθήσεων και η σύνδεση με τους μουσικούς τίτλους τόνιζε περισσότερο το ανεικονικό περιεχόμενο των έργων του.

Όταν ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Καντίνσκυ επέστρεψε στη Ρωσία, όπου, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, συμμετείχε στο εικαστικό πρόγραμμα της κυβέρνησης. Ένα χρόνο μετά επανήλθε στη Γερμανία, για να διδάξει στη σχολή του Μπαουχάους, στην οποία έμεινε μέχρι το κλείσιμό της από τους Ναζί. Στη ζωγραφική του εισάγει τότε καθαρές, γεωμετρικές φόρμες. Τα τελευταία του χρόνια τα περνά στο Παρίσι και στο έργο του παρουσιάζει μια πιο σουρεαλιστική φόρμα.

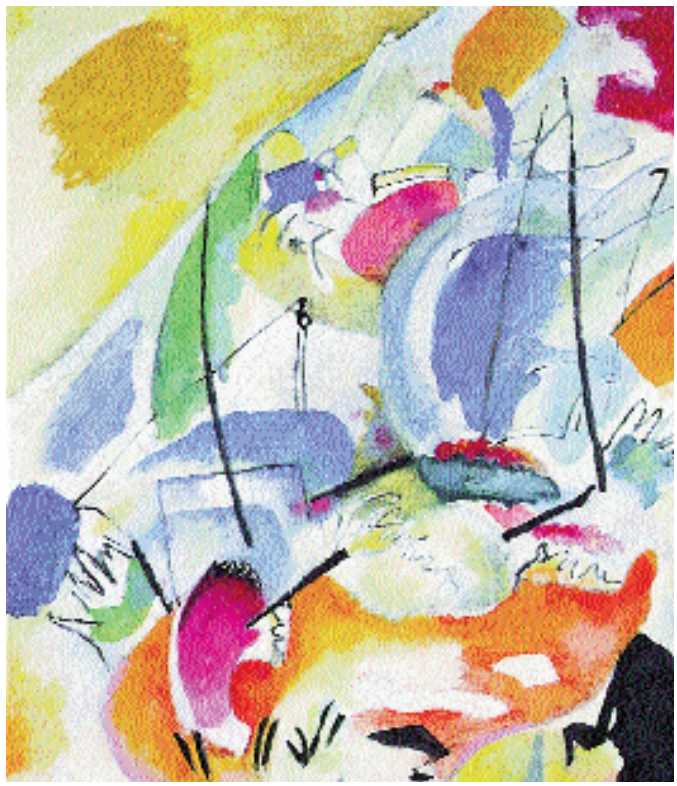
Ο Καντίνσκυ θεωρείται ο θεμελιωτής της αφηρημένης ζωγραφικής.

Εικ. 27. *Βασίλυ Καντίνσκυ, "Αυτοσχεδιασμός Νο 30" (πυροβόλα) (1913), λάδι σε μουσαμά, 1,10 x 1,10 μ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.*

Αυτό το έργο είναι ένα από τα έργα της ενότητας "Αυτοσχεδιασμοί" που περιλάμβανε περίπου σαράντα πίνακες, "ασύνειδες, αυθόρμητες εκφράσεις εσωτερικού χαρακτήρα", όπως έλεγε ο ίδιος ο Καντίνσκυ. Ο πίνακας αποτελείται από μη αναγνωρίσιμα σχήματα διάφορων χρωμάτων και μεγεθών, χωρίς να υπάρχει μέσα στη σύνθεση ένα κεντρικό σημείο. Ολόκληρη η επιφάνεια είναι καλυμμένη με γραμμές και χρώματα. Είναι ένας νευρικός χώρος γεμάτος κίνηση. Αν παρατηρήσουμε πολύ προσεκτικά τον πίνακα, θα δούμε στην κάτω δεξιά γωνία του δύο πυροβόλα. Όταν όμως ρωτήθηκε ο ίδιος σχετικά με αυτά, απάντησε ότι δεν είχε την πρόθεση να τα ζωγραφίσει, αλλά αυτά εμφανίστηκαν αυθόρμητα στο τελάρο του, και ότι δεν είναι καθόλου ο στόχος του να τα δει και ο θεατής του έργου. Δήλωσε ότι "...περιεχόμενο δεν είναι παρά μόνον αυτό που ο θεατής ζει ή αισθάνεται, κάτω από την επήρεια της φόρμας και των χρωμάτων του πίνακα...τον οποίο ζωγράφισα σχεδόν ασυνείδητα, σε μια κατάσταση μεγάλης εσωτερικής έντασης". Με αυτά τα λόγια ο Καντίνσκυ υπαινίσσεται ότι όπως αυτός παρασύρεται από ένα αυθόρμητο συναίσθημα όταν ζωγραφίζει, το οποίο είναι και μια "εσωτερική αναγκαιότητα", έτσι πρέπει να παρασυρθεί και ο θεατής σε ένα αυθόρμητο παιχνίδι του υποσυνείδητου, όταν κοιτάζει ένα έργο.

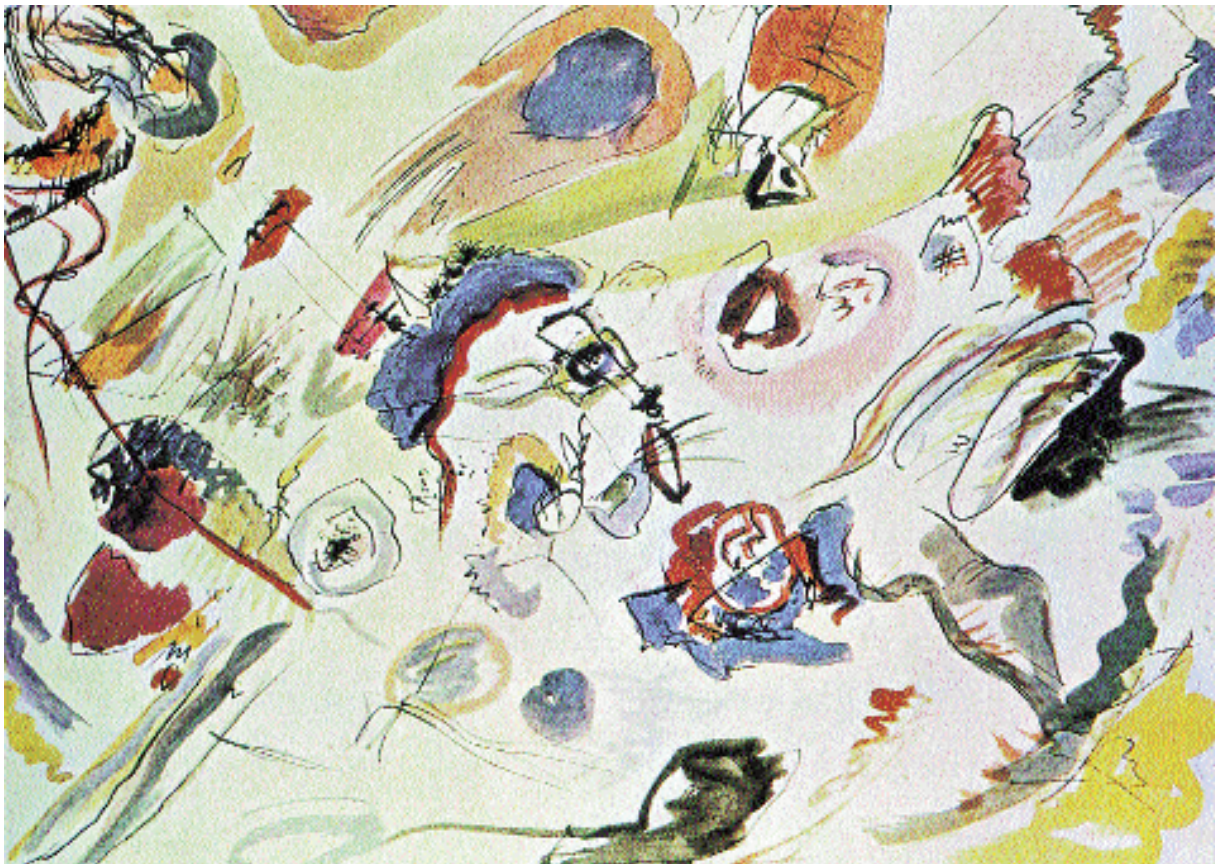
Εικ. 28. *Βασίλυ Καντίνσκυ, "Αυτοσχεδιασμός 31" (ναυμαχία) (1913), 1,40 x 1,20 μ.*

Παρ'όλο που δεν είναι καθαρή και άμεσα αντιληπτή η αναπαράσταση δύο πλοίων που ανταλλάσσουν πυρά, αυτό που μπορούμε να αντιληφθούμε αμέσως είναι μια βίαιη κίνηση και μια αναταραχή.



Εικ. 29. *Βασίλυ Καντίνσκυ, Η πρώτη αφηρημένη υδατογραφία (1910), υδατογραφία, 0,50 x 0,65 μ., Παρίσι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Τα χρώματα και τα σχήματα αιωρούνται γεμάτα κίνηση, με στόχο να διεγείρουν τα συναισθήματα και τη φαντασία του θεατή. Ο Καντίσκυ σ΄αυτό το έργο δημιουργεί μια σύνθεση με χρώματα και γραμμές που έχουν στόχο την απευθείας επικοινωνία με το θεατή. Κανένα αντικείμενο ή αναφορά στον κόσμο που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις δεν έπρεπε να παρεμβάλλεται ανάμεσα στο έργο και στο θεατή, γιατί η επικοινωνία τους έπρεπε να γίνεται μόνο στο επίπεδο του πνεύματος ή του εσωτερικού κόσμου.



ΓΛΩΣΣΑΡΙ

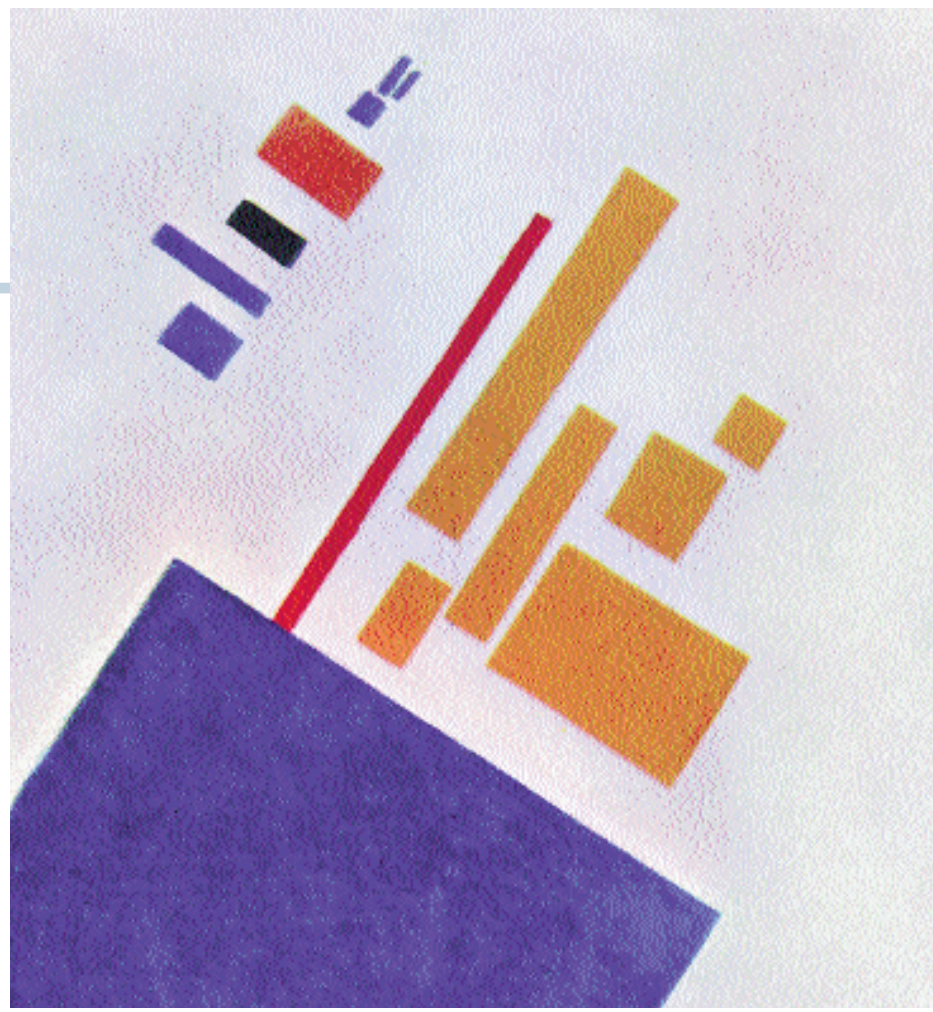
Ξυλογραφία: Τεχνική τυπώματος που επιτυγχάνεται με τη χάραξη πάνω σε πλάκα από ξύλο. Τα μέρη που ο χαράκτης επιθυμεί να μείνουν λευκά "σκαλίζονται" με σκαρπέλο ή μαχαίρι και αφαιρούνται. Εκείνα που μένουν ανάγλυφα συγκρατούν το μελάνι που περνιέται πάνω στην πλάκα. Ειδικό τυπογραφικό χαρτί πιέ - ζεται πάνω στο ξύλο και τα μελανωμένα μέρη τυπώνονται.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Συγκρίνετε ένα έργο φωβ και ένα έργο εξπρεσιονιστικό. Ποιες διαφορές και ποιες ομοιότητες παρατηρείτε;
2. Το κοινό αντέδρασε απέναντι στον Κυβισμό αρνητικά. Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, σήμερα δηλαδή, η κυβιστική ζωγραφική εξακολουθεί να εγείρει σχόλια, ενώ έχει συνδεθεί με την έννοι- α της μοντέρνας τέχνης. Καταγράψτε τα δικά σας σχόλια μπροστά σε ένα κυβιστικό έργο.
3. Τι θα γράφατε σε άρθρο εφημερίδας, αν έπρεπε να υποστηρίξετε τον Κυβισμό ως κίνημα της πρωτοπορίας.
4. Οργανώστε εικαστικά δρώμενα στο σχολείο με επάλληλες δράσεις που γίνονται ταυτόχρονα : απαγγελία ποιημάτων, χορός, ήχοι, θεατρικό απόσπασμα (παραπομπή στις φουτουριστικές βραδιές).

17

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900 - 1930 (Β΄ ΜΕΡΟΣ)



Καζιμίρ Μάλεβιτς (Casimir Malevich, 1878-1935), "Σουπρεματιστική Σύνθεση" (1916), λάδι σε μουσαμά, Άμστερνταμ, λεπτομέρεια.

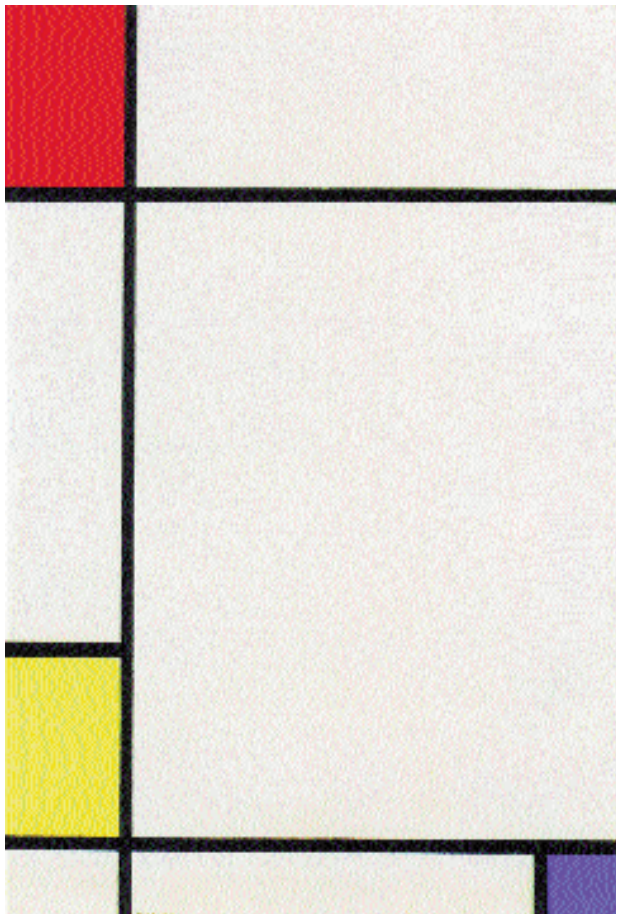
17. ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Β΄ ΜΕΡΟΣ)

- ΝΤΕ ΣΤΙΛ,
- ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ,
- ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ,
- ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ,
- ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
- Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ
- ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Η εφευρετικότητα και η παραγωγικότητα ήταν τα μόνα αντίδοτα στην απόγνωση και στα μεγάλα προβλήματα που παρουσιάστηκαν αμέσως μετά τον πόλεμο. Για τους καλλιτέχνες, οι κατευθύνσεις ήταν δύο: ή θα αναζητούσαν την επικοινωνία με τον κόσμο και θα προσπαθούσαν να βρουν τις βάσεις που θα θεμελίωναν μια νέα "λειτουργική" κοινωνία, ή θα ακολουθούσαν μια πορεία άρνησης και φυγής, οδηγούμενοι στην υποτίμηση κάθε θεωρητικής αρχής, στην υποτίμηση της ιστορίας αλλά και στην απομόνωση. Και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη αναζητά με διάφορες ενέργειες να κινητοποιήσει αποτελεσματικά το θεατή, είτε ως άτομο είτε ως μέλος κοινωνικών ομάδων, μέσα από διάφορα καλλιτεχνικά μέσα όπως με τα μανιφέστα, τις δημόσιες συναντήσεις και τους νέους τρόπους επικοινωνίας, δηλαδή την αφίσα, τη φωτογραφία και τα μαζικά μέσα επικοινωνιών.

Οι καλλιτέχνες που ασπάστηκαν το "λειτουργικό" τρόπο έκφρασης οδηγήθηκαν στην αναζήτηση σταθερών και αντικειμενικών εκφράσεων, με στόχο ένα νέο ορθολογικό λεξιλόγιο. Οι καλλιτεχνικές ομάδες που βασίστηκαν σ' αυτή την αρχή είχαν ένα κοινό σημείο : την επιθυμία για μια καινούρια αισθητική, που θα στηριζόταν στη λειτουργική και απλή μορφή του αντικειμένου. Η μορφή που ανταποκρίνεται στη λειτουργία θα είναι το πρώτο βήμα για την ανανέωση της ανθρώπινης κοινωνίας.

1



Η Ομάδα Ντε Στιλ

Ο Κυβισμός είχε δημιουργήσει παράλληλες αναζητήσεις στην Ιταλία, τη Ρωσία, την Ολλανδία. Στην Ολλανδία, το 1917, εκδόθηκε το περιοδικό *De Stijl (Το Στιλ)* απο τους Π. Μοντριάν (Piet Mondrian) και Τέο Βαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931), το οποίο έδωσε το όνομα στην ομάδα, η τέχνη της οποίας άσκησε μακροχρόνια επιρροή στην αρχιτεκτονική και στο βιομηχανικό σχεδιασμό. Η τέχνη έπρεπε να βασίζεται στα καθαρά ορθογώνια σχήματα (κύβοι, ευθείες κάθετες και οριζόντιες γραμμές) και στο καθαρό χρώμα. Το 1920 ο Μοντριάν αφιέρωσε το φυλλάδιο *"Le Neo-plasticisme"* (ο Νεοπλαστικισμός) στο "μελλοντικό άνθρωπο", του οποίου οι πνευματικές αξίες θα εκφράζονταν καλύτερα με την τέχνη της απόλυτης καθαρότητας των καθαρών γεωμετρικών μορφών και χρωμάτων.

2

Εικ.1. *Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1944), Σύνθεση (1929), 0,50 x 0,40 μ., λάδι σε καμβά, Βελιγράδι, Εθνικό μουσείο.*

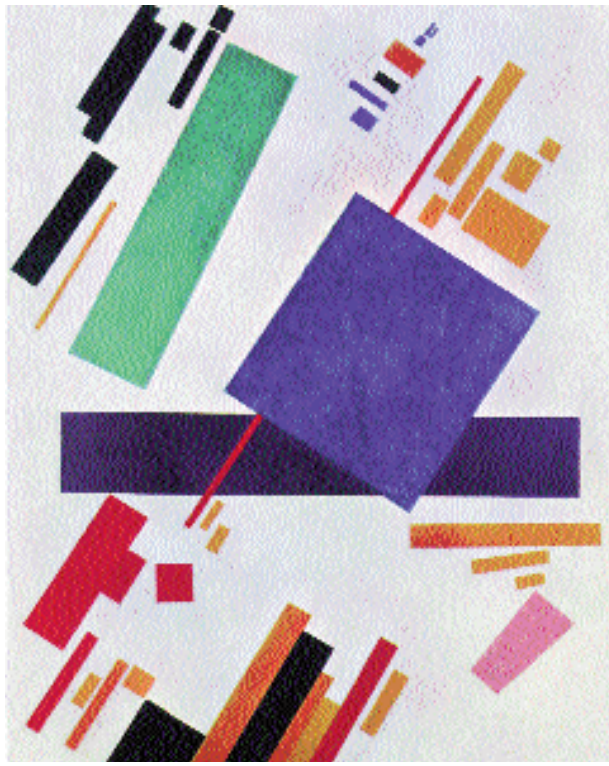
Το συγκεκριμένο έργο είναι ένα από τα πολλά αφηρημένα έργα του Μοντριάν που αποτελούνται από ίσιες μαύρες γραμμές και καθαρά χρώματα, τα οποία αποδίδουν την απόλυτη καθαρότητα. Στο έργο του, το ωραίο βρίσκεται ακριβώς στην καθαρότητα των σχημάτων, που παραπέμπουν στην επιδίωξη μιας ζωής καθαρής και υγιούς. Ήταν μια ένδειξη ότι η τέχνη μπορεί να γίνει οδηγός της ανθρωπότητας, ότι η τέχνη μπορεί να οδηγήσει στην αρμονία, πέρα από τον υποκειμενισμό του ατόμου και τα τυχαία φαινόμενα.

Εικ. 2. *Γκέρι Τόμας Ρίτβελντ (Gerrit Thomas Rietveld, 1888-1964), Οικία Σρόντερ (1924), Ουτρέχτη.*

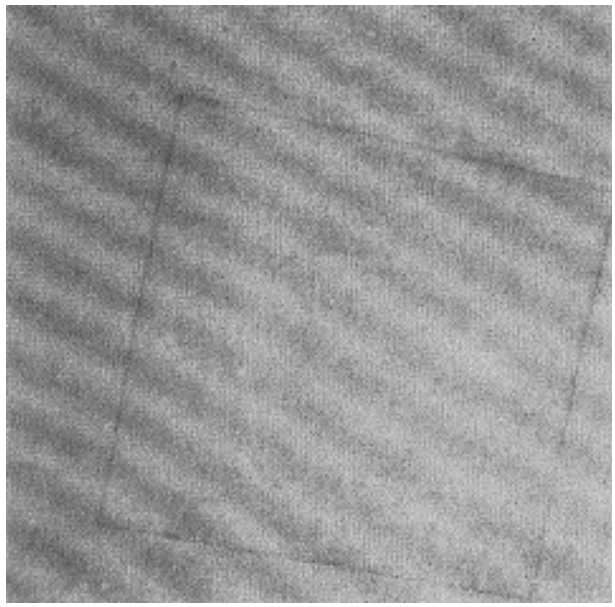
Σ' αυτό το κτίριο χρησιμοποιείται μια σαφής και καθαρή σύνθεση, που χαρακτηρίζεται από κυβιστικά σχήματα, από μεγάλα παράθυρα σε οριζόντιες ζώνες, από λευκές επιφάνειες και από πλήρη απουσία κάθε διακοσμητικού στοιχείου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποκτούν ελαφρότητα οι όγκοι, και να επιτυγχάνεται ένα αίσθημα άνετων και ανοιχτών χώρων.

"Όταν το 1913, στην πορεία των απεγνωσμένων μου προσπαθειών να απελευθερώσω την τέχνη από τη σαβούρα της αντικειμενικότητας, κατέφυγα στη φόρμα του τετραγώνου και εξέθεσα ένα ζωγραφικό πίνακα που δεν παρίστανε τίποτα άλλο από ένα μαύρο τετράγωνο σ' ένα φόντο άσπρο, οι κριτικοί και το κοινό θρηνούσαν: "Χάθηκε ό,τι αγαπήσαμε. Είμαστε σε μια έρημο. Έχουμε μπροστά μας μόνο ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο!" Και έψαχναν λόγια "συντριπτικά", για να απομακρύνουν το σύμβολο της ερήμου και για να ξαναβρούν στο "νεκρό τετράγωνο" την αγαπημένη εικόνα της "πραγματικότητας", "την πραγματική αντικειμενικότητα" και την "ηθική ευαισθησία".
Με τον όρο "σουπρεματισμός" εννοώ την υπεροχή της καθαρής αίσθησης στις εικαστικές τέχνες.
Τα φαινόμενα της αντικειμενικής φύσης αυτά καθ' εαυτά δεν έχουν καμιά σημασία· για τους σουπρεματιστές η καθαρή αίσθηση, στην πραγματικότητα, είναι εντελώς ανεξάρτητη από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε". Καζιμίρ Μάλεβιτς.

Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ. σ. 404-5, μετ. Λένα Παπαματθεάκη



3



4

Εικ. 3. *Καζιμίρ Μάλεβιτς (Casimir Malevich, 1878-1935), "Σουπρεματιστική Σύνθεση" (1916), λάδι σε μουσαμά, 0,88 x 0,70, μ., Άμστερνταμ.*
Ο πίνακας αυτός ανήκει σε μια σειρά έργων με τον ίδιο τίτλο, έτσι ώστε δεν προσφέρεται κανένα στοιχείο σχετικά με το θέμα του έργου. Απεικονίζει τετράγωνα και παραλληλόγραμμα που μοιάζουν "να γλιστράνε" σε ένα χώρο χωρίς όρια.

Εικ. 4. *Κ. Μάλεβιτς, "Λευκό πάνω σε λευκό" (1918).*
Οι αναζητήσεις του Μάλεβιτς κορυφώθηκαν με το έργο αυτό, στο οποίο το χρώμα έχει εγκαταλειφθεί ολότελα. Το άσπρο τετράγωνο μόλις διαγράφεται πάνω στο λευκό φόντο. Το τετράγωνο χάνει κάθε ίχνος υλικότητας και γίνεται ένα με το άπειρο. Κάθε αναφορά στην πραγματικότητα έχει εξαλειφθεί. Η αφαίρεση ήταν σχεδόν αδύνατον να προχωρήσει παραπέρα, και έτσι ο Μάλεβιτς επέστρεψε στην παραστατική ζωγραφική.

Ο Σουπρεματισμός

Πρόκειται για το πρώτο κίνημα καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης στη ζωγραφική. Γεννήθηκε στη Ρωσία από το ζωγράφο Καζιμίρ Μάλεβιτς. Το πρώτο σουπρεματιστικό έργο του χρονολογείται από το 1913, και περιέχει ήδη τα στοιχεία που χαρακτήρισαν αργότερα το έργο του, ένα μαύρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο. Υποστήριζε ότι η οικεία όψη των πραγμάτων δεν έπρεπε να είναι το ζητούμενο στην αναπαράσταση, η οποία έπρεπε να δίνει

τη μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης του συναισθήματος (την υπεροχή (=supremacy) του καθαρού αισθήματος). Τα σουπρεματιστικά στοιχεία των έργων του ήταν απλές γεωμετρικές φόρμες όπως τετράγωνα, κύκλοι και σταυροί, ενώ τα χρώματά του ήταν το μαύρο, το άσπρο, το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε.

Το 1915 εξέδωσε το σουπρεματιστικό μανιφέστο, το οποίο συνυπέγραφαν και λογοτέχνες, ανάμεσα στους οποίους ο ποιητής Β.Μαγιακόσφκι.

Το 1919 ο ίδιος ο Μάλεβιτς ανακοίνωσε το τέλος του Σουπρεματισμού.

Η αφαίρεση του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού, των αφαιρετικών τάσεων της ρωσικής τέχνης, μέσω του Καντίνσκυ και άλλων θα επηρέαζε αργότερα, στις αρχές του 1920, το Μπαουχάους.

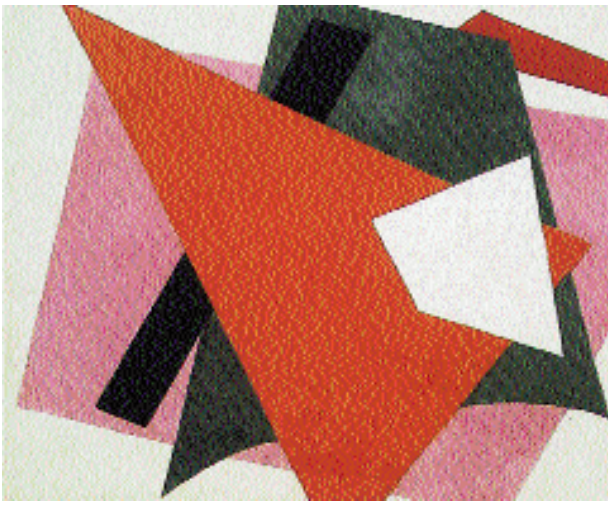
Κονστρουκτιβισμός

Ο προβληματισμός γύρω από τη σχέση της τέχνης και της πολιτικής άρχισε στη Σοβιετική Ένωση αμέσως μετά την επανάσταση του 1917 και εντατικοποιήθηκε μέχρι το 1922, όταν έγινε δυνατή η πρώτη ανασύνταξη του νέου κράτους.

Την εποχή της Επανάστασης η κυριότερη καλλιτεχνική τάση αντιπροσωπεύτηκε από το σοβιετικό Κονστρουκτιβισμό. Η ομάδα του Βλαντιμίρ Τάτλιν υποστήριξε την κατάργηση της τέχνης, ενός ξεπερασμένου αισθητισμού που ανήκε στην παιδεία της καπιταλιστικής κοινωνίας, και ζητούσε από τους καλλιτέχνες που έκαναν κατασκευές στο χώρο να αφήσουν αυτή την "ασχολία" και να αρχίσουν να φτιάχνουν πράγματα χρήσιμα για τον άνθρωπο, δηλαδή καρέκλες και τραπέζια, να κτίζουν φούρνους, σπίτια κτλ. Η τέχνη, σύμφωνα με τους κονστρουκτιβιστές και τον Τάτλιν, έπρεπε να καλύπτει κοινωνικές ανάγκες, να είναι ωφελιμιστική και λειτουργική. Σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να βελτιώσει την πνευματική κατάσταση της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει. Αυτό που προείχε, λοιπόν, ήταν η κατασκευή (=construction) της νέας κοινωνίας αλλά και της νέας μορφής της τέχνης, ενώ ο καλλιτέχνης δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα μηχανικό, ένα μελετητή της δομής της κατασκευής.

Εικ. 5. *Βλαδιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953), "Περίπτερο της 3ης Διεθνούς" (1920).*

Οι γιορτές που γίνονταν με αφορμή την επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης κατέστησαν, τα επόμενα χρόνια, κέντρα εφήμερων καλλιτεχνικών εφαρμογών, δίνοντας την ευκαιρία για κατασκευές που απέβλεπαν στη σύμπραξη όλων των μορφών της τέχνης, στην ενεργό συμμετοχή του θεατή και κυρίως στην κινητοποίηση της έμφυτης καλλιτεχνικής ικανότητας του κοινού. Συχνά, η ιδέα ήταν ότι το κοινό μπορεί να συμμετέχει στη δημιουργία του έργου τέχνης. Τέλος, ένα μεγάλο μέρος από τις προτάσεις που δεν ολοκληρώνονταν παρέμεναν με τη μορφή μακετών, προσχεδιασμάτων, προβολής ιδεών πάνω σε ένα κεντρικό θέμα. Αυτός ο πύργος που σχεδίασε ο Τάτλιν δεν κατασκευάστηκε ποτέ, αλλά παρέμεινε ως σύμβολο της νέας σοσιαλιστικής αισιοδοξίας που ακολούθησε τη Ρωσική Επανάσταση. Η εργασία (στο εσωτερικό του υπήρχαν τρεις χώροι, οι οποίοι θα χρησίμευαν ως αίθουσες συνάντησης και εργασίας) και η σοσιαλιστική οργανωτική δομή αποτελούν την ιδέα αυτού του έργου. Ένας σκελετός όπου το κυρίαρχο στοιχείο είναι η κατασκευαστική του συνοχή, με μια κλίση από το έδαφος η οποία τονίζει την ανοδική πορεία του νέου σοσιαλιστικού συστήματος, συμβόλιζε την σύμπραξη της τέχνης και της ζωής. Η μηχανή και η βιομηχανία μπορεί έτσι να τεθούν στην υπηρεσία κάθε παραγωγικού έργου.



Εικ. 6. *Λιουμπόβ Πόποβα (Liubov Popova, 1889-1924), Αρχιτεκτονική ζωγραφική (1917), λάδι σε μουσαμά, 0,80 x 0,98 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Η Πόποβα υπήρξε από τα σημαντικότερα μέλη της ρωσικής πρωτοπορίας. Ασχολήθηκε με το σχεδιασμό υφασμάτων, κοστουμιών, αφισών, βιβλίων και σκηνικών θεάτρου. Ένθερμη οπαδός της "παραγωγικής τέχνης", δίδαξε στα "Ελεύθερα Καλλιτεχνικά Εργαστήρια", και το όνομά της συνδέεται με το Σουπρεματισμό, το Ρωσικό Φουτουρισμό και τον Κονστρουκτιβισμό.

Μετά το 1932 οι διάφορες πρωτοποριακές τάσεις στη Ρωσία εγκαταλείφθηκαν και εμφανίστηκε μια συντηρητική τέχνη με έμφαση στην προπαγάνδα και, όσον αφορά την αρχιτεκτονική, στην αναβίωση παλαιότερων αρχιτεκτονικών μορφών.

Ντανταϊσμός

Όταν εξετάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια ο Κυβισμός και ο Φουτουρισμός, για τις αναζητήσεις τους χρησιμοποιήθηκαν οι λέξεις "κατακερματισμός" και "αλληλοδιείσδυση" αντίστοιχα. Για τον Ντανταϊσμό η κατάλληλη λέξη είναι "αυτοματισμός.

Η λέξη Ντανταί (όνομα που βρέθηκε τυχαία "ενώ ξεφύλλιζαν με μια οδοντογλυφίδα" το λεξικό Larousse, που στη γλώσσα των νηπίων σημαίνει αλογάκι) είναι μια λέξη χωρίς νόημα. Επιλέχτηκε, όπως εξήγησαν οι εισηγητές του κινήματος, μηδενιστικά, αναρχικά, ανατρεπτικά, για να δηλώσει το τέλος της τέχνης. Το 1916, κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, οι ντανταϊστές ίδρυσαν το κίνημα στο "Καμπαρέ Βολταίρ", στη Ζυρίχη, μια πόλη στην οποία κατέφευγαν όλοι οι πολιτικοί εξόριστοι - Λένιν, Τζόυς, Στραβίνσκι.

Οι ντανταϊστές ήταν ζωγράφοι, αλλά και ποιητές όπως ο Τριστάν Τζαρά (T. Tzara,1896-1963) και ο Ούγκο Μπαλ (H. Ball,1886-1927). Στο καμπαρέ, που ήταν μαζί και γκαλερί, θέατρο, αίθουσα χορού και πειραματικό εργαστήριο, σε μια μικρή σκηνή, στήνονταν θεατρικά σκετς και αυτοσχέδιες παραστάσεις. "Ενώ οι κεραυνοί του πυροβολικού μούγκριζαν από μακριά, εμείς απαγγέλλαμε, φτιάχναμε στίχους, τραγουδούσαμε με όλη μας την ψυχή" περιέγραφε αργότερα ο Αρπ. Ο ποιητής Μπαλ, καταγγέλλοντας τη δημοσιογραφία ότι είχε αχρηστεύσει τη γλώσσα, δημιούργησε την ηχητική ποίηση, που δε βασιζόταν απλώς στον αυτοματισμό ή στο τυχαίο, αλλά έμοιαζε σχεδόν με κολάζ απλών ήχων. Κατόπιν, απήγγελλε με στόμφο το ποίημα με δυνατή φωνή, ντυμένος επίσημα, μπροστά σε ένα κοινό που φώναζε, χειροκροτούσε, γιουχάιζε.

Το Ντανταί είχε εισαγάγει το ά-λογο, την ειρω-

Εικ. 7. *Χανς Αρπ (Hans Arp,1888-1960), "Το πορτρέτο του Τζαρά" (1916), ντανταϊστικό ανάγλυφο σε βαμμένο ξύλο, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας.*

Στα ανάγλυφα του καλλιτέχνη αξιοποιούνται καθαρά πλαστικές αξίες με την αντιπαράθεση των καμπύλων επιπέδων, αν και δε χάνεται η αίσθηση της τυχαίας συνεύρεσής τους.

Εικ. 8. *Ράουλ Χάουσμαν (Raoul Hausmann, 1886-1971), "Το Πνεύμα του Καιρού μας" (1919), ξύλο, μέταλλο, δέρμα, κόντρα πλακέ. Παρίσι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Ζωρζ Πομπιντού.*

Έργο κατ' εξοχήν ντανταϊστικό, συγκεντρώνει σε ένα ξύλινο κεφάλι τα χαρακτηριστικά του επαγγέλματος ενός ραδιοτηλεγραφητή ή ενός πιλότου του μέλλοντος σε ένα αποτέλεσμα ανησυχητικό και μαζί σκωπτικό.

νεία, την κοροϊδία, τη χειρονομία, το τυχαίο, τον "Αυτοματισμό".

Οι ντανταϊστές, αποφασισμένοι να δώσουν στην αστική τάξη, που είχε προκαλέσει τον πόλεμο, και σε ό,τι είχε απομείνει από τις αξίες της τη χαριστική βολή, εισήγαγαν την αντιτέχνη, διακήρυξαν την ανοησία, αναζήτησαν στο ασυνείδητο τις πηγές της έμπνευσής τους. Για να σκανδαλίσουν το φίνο γούστο της αστικής τάξης, δε δίστασαν να χρησιμοποιήσουν κάθε είδους εκφραστικό μέσο: έκαναν πίνακες από κουρέλια και σκουπίδια, από τυχαία αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα "ready mades" (=έτοιμα (αντικείμενα), συνήθως μαζικής παραγωγής).

Πώς να φτιάχνετε ένα ντανταϊστικό ποίημα.
Πάρτε μια εφημερίδα. Πάρτε ένα ψαλίδι. Διαλέξτε από την εφημερίδα ένα άρθρο στο μέγεθος του ποιήματος που θέλετε να κάνετε. Κόψτε με το ψαλίδι το άρθρο. Κατόπιν κόψτε προσεχτικά τις λέξεις που αποτελούν το άρθρο και βάλτε τες μέσα σε μια τσάντα. Ταρακουνήστε μαλακά την τσάντα. Κατόπιν αρχίστε να βγάζετε από την τσάντα τη μια λέξη μετά την άλλη. Αντιγράψτε τις ευσυνείδητα με τη σειρά που βγήκαν από την τσάντα. Το ποίημα θα σας μοιάζει. Και να που γίνατε ένας άπειρα πρωτότυπος συγγραφέας με μια χαριτωμένη ευαισθησία, έστω κι αν δε σας καταλαβαίνει το κοπάδι.

Από τα *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού* του Τριστάν Τζαρά, 1920,
Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα,χ.χ σελ.168 μετ. Λένα Παπαματθεάκη

Σουρεαλισμός

Μεταξύ Ντανταϊσμού και Σουρεαλισμού υπάρχει μια φυσική συνέχεια και σύνδεση. Ο σουρεαλισμός άντλησε τα θέματά του από το Τυχαίο και τον Αυτοματισμό. Ο σουρεαλισμός θέλησε να καταγράψει τις ψυχικές διαδικασίες έτσι όπως έρχονται, αυτόματα, χωρίς τον έλεγχο της λογικής. Το 1924, δύο χρόνια μετά τη διάλυση της ντανταϊστικής ομάδας του Παρισιού, ο Αντρέ Μπρετόν (A.Breton,1896-1966), ο θεωρητικός του κινήματος, δημοσίευσε το "Σουρεαλιστικό Μανιφέστο" και διακήρυξε ότι δεν υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Έτσι, η συγχώνευση συνειδητού και υποσυνείδητου, η φανταστική πραγματικότητα με "σάρκα και οστά", παρουσιάστηκε στα έργα της Μέρετ Οπενχάϊμ, του Μαν Ρέι, αλλά και στη ζωγραφική των Μαγκρίτ, Σαλβατόρ Νταλί κ.ά.

Οι Σουρεαλιστές, που ήθελαν να είναι σουρεαλιστική όχι μόνο η τέχνη τους αλλά και η ίδια η ζω-

ή τους, βούτηξαν στα βάθη του ασυνειδήτου, για να ανασύρουν εικόνες χωρίς τη λογοκρισία της λογικής, και κατέγραψαν το αλλόκοτο, το παράδοξο ή το αδύνατο, με μια φωτογραφικά ρεαλιστική ζωγραφική που δε χωράει παρερμηνείες, ενώ ταυτόχρονα κάνει ορατό ό,τι είναι πέρα και έξω από το πραγματικό.

ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΑΓΙΚΗΣ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

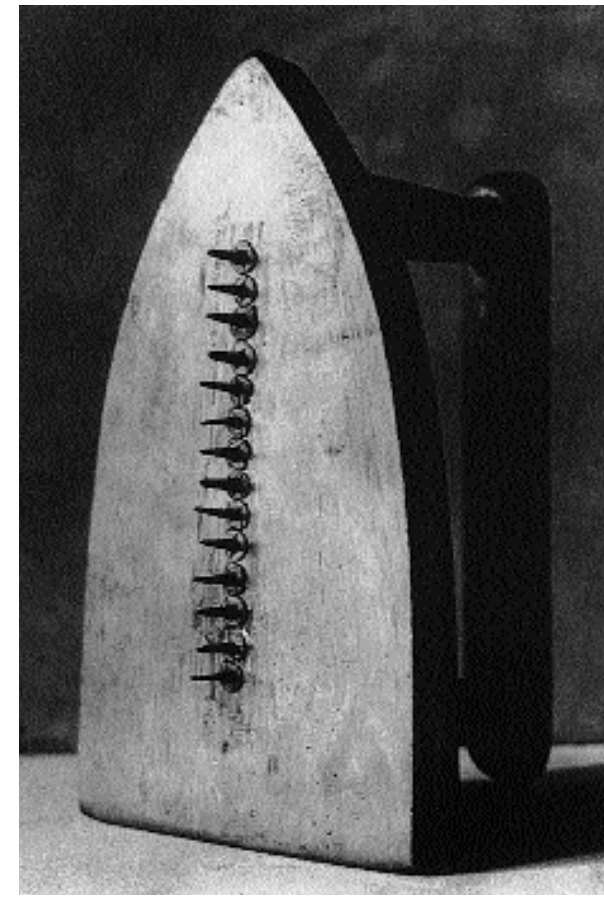
Γραπτή σουρεαλιστική σύνθεση ή το πρώτο και τελευταίο διάγραμμα.

Συγκεντρωθείτε σ' αυτό που έχετε να γράψετε, αφού εγκατασταθείτε σε ένα μέρος όσο το δυνατόν ευνοϊκότερο γι'αυτό το σκοπό. Περάστε στην πιο παθητική ή στην πιο δεκτική κατάσταση που σας είναι δυνατόν. Αφαιρέστε το μυαλό σας, τα ταλέντα σας, κι όλων των άλλων. Πείτε στον εαυτό σας ότι η λογοτεχνία είναι ένας από τους πιο θλιβερούς δρόμους που οδηγούν παντού. Γράψτε γρήγορα χωρίς προσχεδιασμένο θέμα, αρκετά γρήγορα, ώστε να μη συγκρατήσετε και να μη βρεθείτε στον πειρασμό να ξαναδιαβάσετε αυτά που έχετε γράψει. Η πρώτη φράση θα έρθει τελείως μόνη, αφού αληθεύει πως κάθε δευτερόλεπτο υπάρχει στη συνειδητή σκέψη μας μια παράξενη φράση, που δεν επιδιώκει παρά να εξωτερικευθεί.

Από το *Α΄Σουρεαλιστικό Μανιφέστο*, Αντρέ Μπρετόν, 1924.
Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ. σ.404-5, μετ. Λένα Παπαματθεάκη

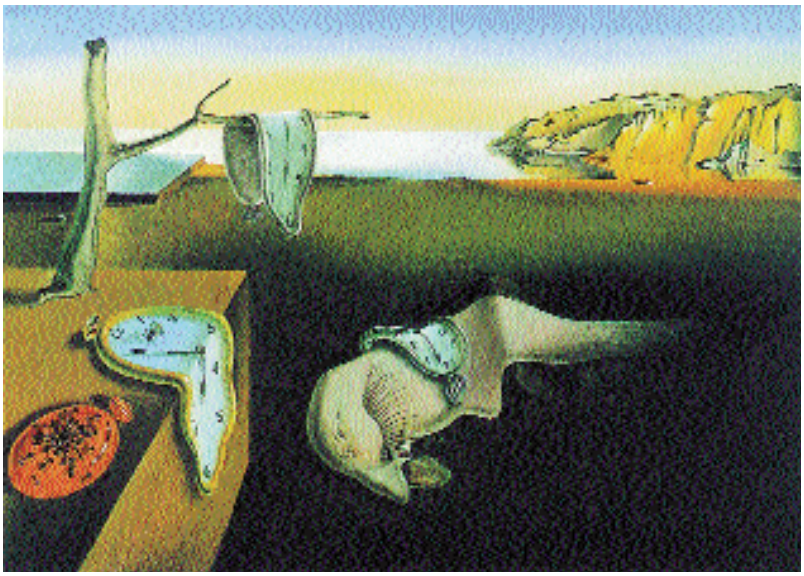
Εικ. 10. *Μέρετ Οπενχάιμ (M. Oppenheim,1913-1985), Αντικείμενο, "Γούνινο πρόγευμα" (1936), φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα, πιάτο και κουτάλι, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας.*

Όπως σε όλα τα σουρεαλιστικά έργα, τα φροϋδικά σύμβολα κατέχουν σημαντική θέση στην εικονοπλασία. Εδώ, αυτό που περιμένει κανείς να δει στη γνώριμη εικόνα του πορσελάνινου φλιτζανιού με τη λεία επιφάνεια ανατρέπεται, το φλιτζάνι γούνινο και δασύτριχο, δημιουργεί μια πραγματικότητα εντελώς παράλογη.



Εικ. 9. *Μαν Ρέι (Man Ray, 1890-1976), "Cadeau" (= δώρο) (1921), συναρμογή, αντίγραφο χαμένου πρωτοτύπου, καρφιά σε σίδερο, ύψος 0,17 μ., Σικάγο, Ιδιωτική Συλλογή.*

Το ανομοιογενές, το ά-λογο το παρά-λογο, είχαν αποφασιστική σημασία για τους σουρεαλιστές. Η "φανταστική πραγματικότητα" έχει μεγαλύτερη επίδραση στο θεατή όταν του παρουσιάζεται τρισδιάστατη και τον αιφνιδιάζει, γιατί τον φέρνει αντιμέτωπο με αντικείμενα οικεία και ταυτόχρονα εξωπραγματικά.

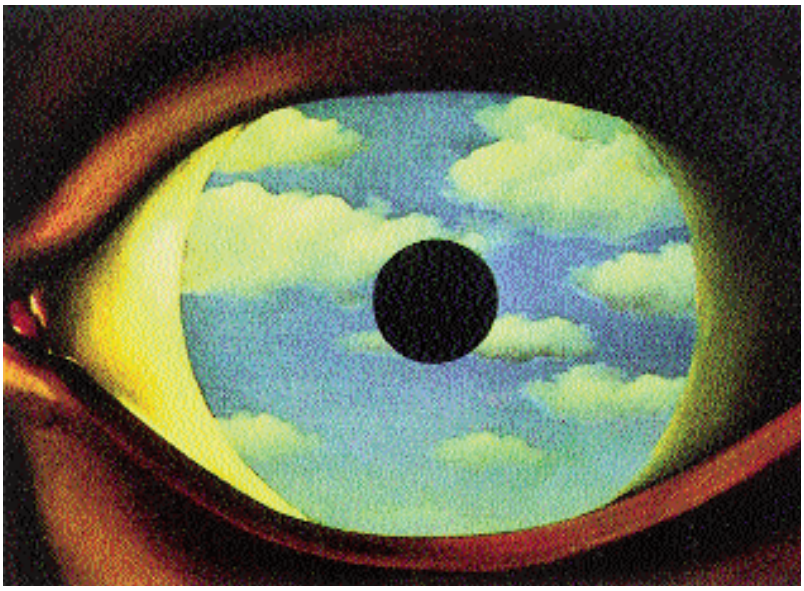


Εικ. 11. *Σαλβατόρ Νταλί (Salvador Dali, 1904-1989), "Η αντοχή της μνήμης" (1931), λάδι σε μουσαμά, Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Ο Νταλί απέδωσε με τη ζωγραφική του εικόνες του υποσυνείδητου και των ονείρων. Σκοπός του, έλεγε, ήταν να υλοποιήσει εικόνες παραλογισμού με σκοπό να αποδοθεί ο κόσμος του υποσυνείδητου και της φαντασίας τόσο αντικειμενικά όσο και ο κόσμος της φαινομενικής πραγματικότητας.

Εικ. 12. *Ρενέ Μαγκρίτ (Rene Magritte, 1898-1967), Ο ψεύτικος καθρέφτης (1928), λάδι σε μουσαμά, 0,54x0,96 μ., Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Ο Βέλγος ζωγράφος αναμειγνύει βίαια εικόνες και ιδέες που είναι απόλυτα αντικρουόμενες, αντίθετες, διαφορετικές. Σκοπός του είναι να κλονίσει τις συμβατικές προσδοκίες του θεατή. Μέσα από τις φανταστικές του συνθέσεις δημιούργησε ένα κλάδο του Ρεαλισμού που ονομάστηκε "μαγικός ρεαλισμός".



"ΕΞΑΙΣΙΟ ΠΤΩΜΑ: Παιχνίδι με διπλωμένο χαρτί για πολλά άτομα, που γράφουν μια πρόταση ή σχεδιάζουν κάτι χωρίς να βλέπει κανείς την προηγούμενη συνεργασία ή τις προηγούμενες συνεργασίες. Το κλασικό πια παράδειγμα, που έδωσε στο παιχνίδι το όνομά του, είναι αποτέλεσμα της πρώτης φράσης που βγήκε με αυτό τον τρόπο: το εξαίσιο - πτώμα - θα πιει - καινούριο κρασί".

Αντρέ Μπρετόν, *Le Cadavre Exquis: Son Exaltation,* 1948. Παρίσι, κατάλογος έκθεσης Γκαλερί Νίνα Ντωσέ.

Ο ορισμός του Υπερρεαλισμού

"ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ον. ουσ. Γνήσιος ψυχικός αυτοματισμός με τον οποίο εκφράζει κανείς, είτε γραπτά είτε προφορικά ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης χωρίς κανένα λογικό έλεγχο, πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική έρευνα.

ΕΓΚΥΚΛ. Φιλοσ. Ο υπερρεαλισμός στηρίζεται στην επίγνωση της ανώτερης πραγματικότητας ορισμένων μορφών συσχετίσεων (συνειρμών) που παραμελήθηκαν πριν από αυτόν, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανιδιοτελές παιχνίδισμα της σκέψης

Από το *Μανιφέστο του Σουρεαλισμού,* Α. Μπρετόν, 1924.

Μεταφυσική Ζωγραφική

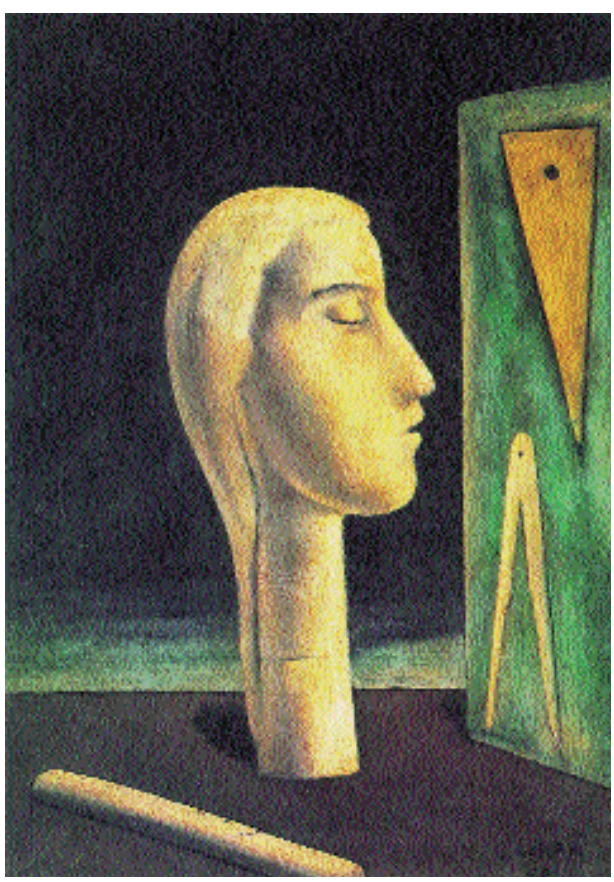
Ανάμεσα στο 1911 και στο 1920, στην Ιταλία, οι ζωγράφοι Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και Κάρλο Καρά ζωγράφισαν με έναν τρόπο κλασικό, ψευδαισθησιακό, παράδοξες σκηνές, τοπία αλλόκοτα και μυστηριακά, γεμάτα αγωνία και υπονοούμενα. Η ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνεται με το ανδρείκελο ή το άγαλμα, ενώ η αντίστροφη προοπτική επιτείνει τον ονειρικό χαρακτήρα των θεμάτων. Η μεταφυσική ζωγραφική άντλησε τα θέματά της από την περιοχή του ασυνείδητου, στο οποίο τελικά καταδύθηκε ο σουρεαλισμός.

Εικ. 13. *Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico,1888-1978), "Οι Ανησυχαστικές Μούσες" (1916), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο.*

Τον όρο "μεταφυσική ζωγραφική" έδωσε ο ίδιος ο καλλιτέχνης στο έργο του, για να προσδιορίσει την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας παράδοξης και φανταστικής, που καταγγέλλει την απώλεια των βασικών αξιών της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα θέματα της μεταφυσικής του ζωγράφου είναι οι άνθρωποι-ανδρείκελα, σύμβολα του σύγχρονου ανθρώπου-μηχανής, ενώ η πραγμάτευσή τους είναι εκείνη της κλασικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Ο χώρος ανοίγει με αντίστροφη προοπτική, οι σκιές βαριές και απειλητικές, συντείνουν στη δημιουργία μιας υπαινικτικής ατμόσφαιρας γεμάτης διφορούμενα.

Εικ. 14. *Κάρλο Καρά (Carlo Carra, 1881-1966), "Η ερωμένη του μηχανικού" (1921), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο, Συλλογή Ματιόλι.*

Η ποιητική του Καρά είναι μεταφυσική. Η γεωμετρία αποκτά διαστάσεις εξιδανικευμένες, γίνεται ιδέα, και χτίζονται με αυτήν οι μορφές. Η δεινότητα του καλλιτέχνη να αφηγείται χρωματίζει το έργο με μια αίσθηση αναμονής και αμφιβολίας. Ο Καρά εντάχθηκε το 1910 στο φουτουριστικό κίνημα. Υπήρξε δάσκαλος, το 1941, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μιλάνου. Το έργο του από την έξαρση της κίνησης πέρασε στην τέλεια ποιητική ακινησία.



Η Σχολή του Μπάουχαους (Bauhaus)

Η αναδιοργάνωση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση

Η Σχολή του Μπαουχάους ιδρύθηκε το 1919 στη Βαϊμάρη από τον αρχιτέκτονα Βάλτερ Γκρόπιους, μέσα σε ένα κλίμα γενικής οικονομικής ανασυγκρότησης και εντατικοποίησης της βιομηχανικής παραγωγής στη Γερμανία. Ήταν μια Σχολή εφαρμοσμένων τεχνών που ήθελε να ενώσει τις εικαστικές τέχνες με την αρχιτεκτονική και τους άλλους επιμέρους κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να τους συνδέσει με την κατασκευή. Στόχος δηλαδή της Σχολής ήταν η άρση της διάκρισης ανάμεσα σε “ελεύθερη” και “εφαρμοσμένη” τέχνη και η γόνιμη αλληλεπίδραση των δύο τομέων. Ο καλλιτέχνης έπρεπε να αισθανθεί συνειδητά την κοινωνική του ευθύνη απέναντι στο σύνολο. Το αποτέλεσμα της εργασίας του, το καλλιτεχνικό προϊόν, έπρεπε να είναι άρτιο τόσο τεχνικά όσο και αισθητικά.

Στη Σχολή δίδαξαν καλλιτέχνες πρώτου μεγέ-

θους (Καντίνσκυ, Κλέε, Φαίνινγκερ και άλλοι), ενώ τον Γκρόπιους διαδέχθηκε το 1928 ο Μις βαν ντερ Ρόε. Το 1933, όταν οι Ναζί έκλεισαν τη Σχολή χαρακτηρίζοντάς την ως "άντρο του πολιτιστικού μπολσεβικισμού", πολλοί από τους συνεργάτες της μετανάστευσαν στις ΗΠΑ και το 1937 ίδρυσαν το Νέο Μπαουχάους στο Σικάγο με επικεφαλής το Μοχόλυ Νάγκυ.

Καθοριστική ήταν η σημασία του Μπαουχάους για τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και στις εικαστικές τέχνες του 20ού αιώνα.

Το Μπαουχάους ήταν μια απάντηση στο ερώτημα: πώς πρέπει να έχει εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών. Πριν ακόμα από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η βιομηχανία της Γερμανίας, θέλοντας να εντατικοποιήσει την παραγωγή της και να συναγωνιστεί τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, είχε αναζητήσει νέους τρόπους σύμπραξης της παραγωγής και της δημιουργικής έκφρασης. Η Σχολή του Γερμανικού Βέρκμπουντ (Deutcher Werkbund), που ιδρύθηκε το 1907, προσπάθησε να μεταφέρει τον καλλιτεχνικό προβληματισμό στη βιομηχανική παραγωγή.

Όμως, το κυριότερο πρόβλημα που εμφανίστηκε ήταν: μέχρι πού μπορεί να φτάσει η εκφραστική ελευθερία του καλλιτέχνη, όταν αυτός θα συμπράττει με τη γραμμή παραγωγής της μηχανής. Μετά τον πόλεμο η προσπάθεια επίλυσης αυτού του προβλήματος επανήλθε εντονότερα, και η εκπαίδευση προσφέρθηκε να συμβάλει στη λύση. Η ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη βιομηχανική παραγωγή ήταν ο νέος στόχος.

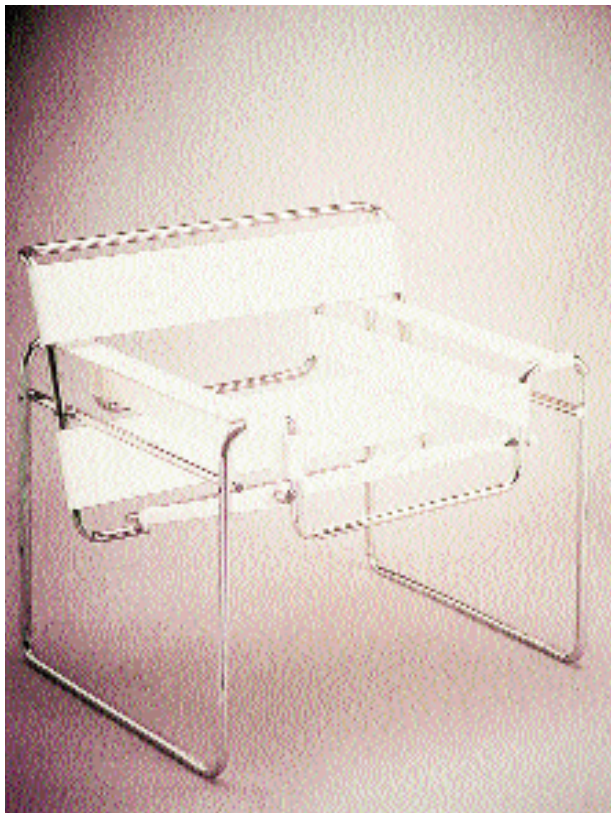
Πρώτο και στοιχειώδες μάθημα στη Σχολή του Μπαουχάους ήταν η εισαγωγή στη σύνθεση της μορφής, στο χρώμα και στην τεχνική επεξεργασία των υλικών. Βασική αρχή της θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης ήταν η αντίληψη πως η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία. Οι απλές γεωμετρικές μορφές, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα υλικά, χαρακτηρίζουν τα προϊόντα της σχολής. Στην εκπαίδευση κύριο λόγο είχε η δουλειά στα εργαστήρια, αφού η εξασφάλιση βασικών χειροτεχνικών γνώσε-

Εικ. 15. *Λυονέλ Φάινιγκερ (Lyonel Feininger, 1871-1956), "Ο Καθεδρικός Ναός", προμετωπίδα της ιδρυτικής διακήρυξης του Μπαουχάους (1919), ξυλογραφία.*

"Ο τελικός σκοπός όλης της εικαστικής δουλειάς είναι το κτίσμα. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες καλούνται να ξαναγνωρίσουν και να ξανακαταλάβουν την πολύπτυχη μορφή του κτίσματος στην ολότητά του και στα μέρη του και τότε θα ξαναγεμίσουν από μόνα τους τα έργα τους από αρχιτεκτονικό πνεύμα, που το έχασαν με τη τέχνη του σαλονιού. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, όλοι μας πρέπει να ξαναγίνουμε τεχνίτες".

Από το *Πρόγραμμα* του κρατικού Μπαουχάους στη Βαϊμάρη, του Βάλτερ Γκρόπιους.

16



17

Εικ. 16. *Μαρσέλ Μπρόιερ (Marcel Breuer), "Καρέκλα Βασίλι" (Wassily) (1928).*

Σχεδόν όλα τα έπιπλα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της Σχολής ήταν πτυσσόμενα. Καρέκλες και τραπέζια κατασκευάζονται από μέταλλο, ύφασμα, πλαστικό, δέρμα, κόντρα πλακέ, υλικά με φτηνό κόστος και πολύ εύκαμπτα, κατάλληλα για μικρά διαμερίσματα. Ο Μπρόιερ, διευθυντής του εργαστηρίου της επιπλοποιίας, σχεδίαζε έπιπλα, ελαττώνοντας τον όγκο τους και εισήγαγε τη χρήση του χαλύβδινου σωλήνα, ενός υλικού που το δανείστηκε από τη βιομηχανία και ιδιαίτερα από την κατασκευή των ποδηλάτων.

Εικ. 17. *Επιτραπέζια λάμπα από μέταλλο και γυαλί (1923-1924).*

Τα αντικείμενα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της σχολής έπρεπε να είναι βιομηχανικά προϊόντα, δηλαδή να παράγονται με βιομηχανικό τρόπο και να τα χαρακτηρίζει η υψηλή αισθητική ποιότητα. Τα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα της εποχής και οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις πρέπει να συμβαδίζουν. Η επιτυχία αυτών των αντικειμένων οφείλεται στην απλότητα του σχεδιασμού, η οποία επέτρεπε τη μαζική παραγωγή τους.

Εικ. 18. *Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969), Κτίριο του Μπαουχάους (1925-1926), Ντεσάου.*

Το καινούριο κτίριο της Σχολής, που σχεδίασε ο Γκρόπιους στη βιομηχανική πόλη του Ντεσάου, 150 χιλιόμετρα νότια του Βερολίνου, αποτελούνταν από τις αίθουσες, τα γραφεία, τις κατοικίες για τους καθηγητές και για τους μαθητές. Το κτίριο

18

αυτό έγινε το έμβλημα της Σχολής και παρουσίασε με συγκεκριμένο τρόπο την αντίληψη για τη λειτουργικότητα και την αισθητική σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση των τεχνολογικών εξελίξεων. Η διακόσμηση και η επίπλωση του εσωτερικού του κτιρίου έγιναν από τα εργαστήρια του Μπαουχάους. Με τη διάταξη των χώρων η Σχολή ήταν ένα σύμβολο μιας μικρής μονάδας κοινωνικής οργάνωσης. Ο ορθολογισμός του σχεδιασμού των αντικειμένων και της αρχιτεκτονικής προεκτείνεται στο σχεδιασμό όλης της κοινωνίας. Μέσα από ένα νέο τρόπο επίλυσης των σχεδιαστικών προβλημάτων το Μπαουχάους φιλοδοξούσε να επιλύσει τα κοινωνικά προβλήματα, γεγονός που αποδείχτηκε ουτοπικό.

ων ήταν παράγοντας εκπαίδευσης, αλλά και πρα - κτικός σκοπός.

Το 1925 η σχολή του Μπαουχάους μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στην πόλη Ντεσάου (Dessau) όπου παρέμεινε μέχρι το 1932, οπότε και μεταφέ-ρεται στο Βερολίνο. Εκεί, για λιγότερο από ένα χρόνο, λειτούργησε ως ιδιωτικό ινστιτούτο και έ - κλεισε τελικά το 1933.

Παρά τη σύντομη λειτουργία της και τις κριτικές που δέχτηκε, η απήχηση και τα αποτελέσματα της Σχολής είχαν διεθνή αντίκτυπο. Σ' αυτήν τέθηκαν τα θεμέλια του βιομηχανικού σχεδιασμού και ακό-μα και σήμερα πολλά προγράμματα σχολών των εφαρμοσμένων τεχνών ακολουθούν τη μεθοδολο - γία της διδασκαλίας που εφαρμόστηκε εκεί. Τα προϊόντα που σχεδιάστηκαν από τους μαθητές της Σχολής παράγονται και χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα, ενώ έχουν επίδραση στην αντίληψη μας για το σύγχρονο σχεδιασμό.

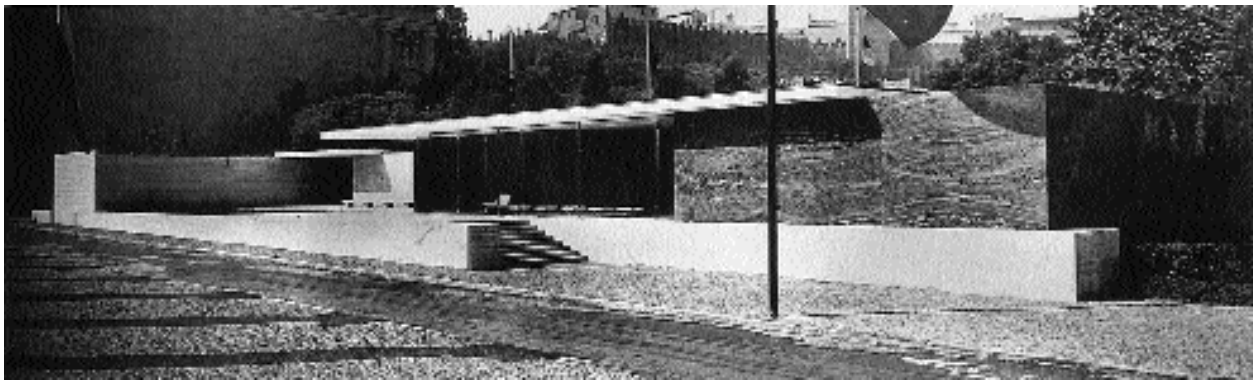
Οι Μεγάλοι Δάσκαλοι Της Αρχιτεκτονικής

Φρανκ Λόιντ Ράϊτ (Frank Lloyd Wright, 1869-1959)

Την εποχή κατά την οποία οι νέοι ευρωπαϊκοί προβληματισμοί αρχίζουν να διαδίδονται στην Αμε-ρική, μετά την πολιτική κρίση της Ευρώπης, γύρω στο 1930, ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Φράνκ Λόιντ Ράιτ βρίσκεται στη μέση της καριέρας του. Από το 1900 περίπου κατασκευάζει ένα μεγάλο αριθμό μο-νοκατοικιών και επιδιώκει να δημιουργήσει μια νέα αρχιτεκτονική, ανεξάρτητη από τα παλιά στιλ, κο-ντά στο μοντέρνο τρόπο ζωής, κατάλληλη για το "μέσο Αμερικανό". Χρησιμοποιεί τα σύγχρονα υλι - κά, το μπετόν και το γυαλί, για να δημιουργήσει κτί - ρια με καθαρούς πρισματικούς όγκους εναρμονι - σμένους με το φυσικό περιβάλλον. Πιστεύει ότι ο άνθρωπος πρέπει να είναι δεμένος με τη γη και τη φύση, μακριά από τις μεγαλουπόλεις και τα προ - βλήματα της. Ο Ράιτ επηρεάζεται επίσης από την αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, όπου έμεινε από το 1916 ως το 1922. Τα χαρακτηριστικά της γιαπωνέ - ζικης αρχιτεκτονικής, δηλαδή η αρμονία με τη φύ - ση, η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, το επίπε - δο στέγαστρο, που προεκτείνεται σε μεγάλη έκτα - ση από την περίμετρο του σπιτιού, η ένταξη του κή-που στο εσωτερικό του κτιρίου συμπίπτουν με τις αντιλήψεις του για τη σύγχρονη αμερικανική αρχι-τεκτονική.

Εικ. 19. *Φρανκ Λόιντ Ράιτ, Σπίτι στον Καταρράκτη (1936), Πενσυλβάνια.*
Το κτίριο είναι κτισμένο πάνω σε μια τεχνητή εξέδρα, στην άκρη ενός βράχου, πάνω από έναν καταρράκτη. Η αρχιτεκτο-νική των καθαρών γεωμετρικών όγκων γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της φύσης. Η κατοικία συγχωνεύεται με τη φύση και γίνεται "οργανικό" τμήμα της. Τα νέα υλικά σέβονται το φυ-σικό περιβάλλον, και το κτίριο επιτρέπει στον καταρράκτη να κυλά ακόμα και στο εσωτερικό του. Ο βράχος και η τοπική πέτρα ενσωματώνονται με το μπετόν και το διάκοσμο του σπι-τιού, που είναι απλός, γραμμικός. Τα μεγάλα ανοίγματα επι-τρέπουν στο μεγαλείο της φύσης να αποτελέσει το κυριότερο "διακοσμητικό" στοιχείο του σπιτιού

Ο Ράιτ έδινε μεγάλη βαρύτητα στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου, στην πλαστικότητα των δι-ακοσμητικών στοιχείων και στη διατήρηση του πα-ραδοσιακού τρόπου της αμερικανικής ζωής. Κάτω



Εικ. 20. *Μις Βαν Ντερ Ρόε, Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης (1929), Βαρκελώνη.*
Η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, η αποφυγή κάθε περιττού στοιχείου, η σχέση του κτιρίου με τις ήρεμες υδάτινες επιφάνειες που το περιβάλλουν πιστοποιούν τη θεωρητική αρχή "το απλό και το λίγο είναι πάντα πολύ". Οι αναλογίες, η αρμονία και η απλότητα του κτιρίου συμβαδίζουν με την επιλογή των υλικών, τη λεπτότητα των λεπτομερειών και την ισορροπία των ανοιγμάτων. Το περίπτερο ήταν από μόνο του ένα εκθεσιακό αντικείμενο και έγινε ένα από τα σύμβολα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Με αυτό το έργο η αρχιτεκτονική άγγιξε τα όρια της απλότητας, απέβαλε καθετί το υλικό και μεταμορφώθηκε σε άυλη τελειότητα.

από τη μεγάλη σκεπή η κάτοψη των κτιρίων εξελίσσεται γύρω από το τζάκι, που συμβολίζει την οικογένεια. Ο χώρος είναι ανοικτός σε μια συνεχή κίνηση από επίπεδο σε επίπεδο, και το παιχνίδι των οριζόντιων και των κάθετων γραμμών της σκεπής και των παραθύρων επαναλαμβάνεται συνεχώς, για να αναμειχτεί τελικά το τεχνητό με το φυσικό περιβάλλον.

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies Van Der Rohe, 1886-1969)

Ο Λούντβιχ Μις Βαν Ντερ Ρόε ήταν ο τελευταίος διευθυντής του Μπαουχάους. Στα πρώτα του έργα είχε επηρεαστεί από τον ορθολογισμό και την απλότητα του Νεοκλασικισμού, ενώ προς το 1918 από την εκφραστική ελευθερία του εξπρεσιονισμού. Ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησε τον ατσάλινο σκελετό με επένδυση από γυαλί.

Ο πρώτος ουρανοξύστης που σχεδίασε, το 1919-20, αποτελεί έναν πειραματισμό πάνω στη "διαφάνεια" της αρχιτεκτονικής έκφρασης. Ένα "διαφανές σπίτι" που φτάνει μέχρι τον ουρανό, για έναν άνθρωπο που δεν έχει μυστικά, που εκφράζεται ελεύθερα, που δε φοβάται να κρύψει τίποτα. Ο ουρανοξύστης υψώνεται, για να μεταφέρει το μήνυμα της διαύγειας της μορφής και της καθαρότητας του ανθρώπου που θα ξαναγεννηθεί από τα συντρίμμια. Στο εσωτερικό των κτιρίων που σχεδιάζει οι χώροι διαδέχονται ο ένας τον άλλον σε μια ήρεμη συνέχεια μέχρι να εκμηδενίσουν τους κάθετους διαχωριστικούς τοίχους και να επιτρέψουν στο επίπεδο να αναπτυχθεί.

"Το λιγότερο είναι το περισσότερο" ("Less is more") ήταν ένα από τα αποφθέγματα που έλεγε συχνά ο Μις Βαν Ντερ Ρόε. Λειτουργική αλλά και αισθητική επίλυση ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος σήμαινε γι' αυτόν αναγωγή των διάφορων μορφολογικών δυνατοτήτων στον απλούστερο παρανομαστή: "η σαφέστερη και πιο άμεση λύση ενός προβλήματος είναι η καλύτερη αρχιτεκτονική".

Λε Κορμπιζιέ (Le Corbusier, 1887-1965)

Στα χρόνια 1908-1911, μαζί με τον Gropius και τον Μις Βαν Ντερ Ρόε, σε ένα αρχιτεκτονικό γραφείο της Γερμανίας βρισκόταν ως μαθητευόμενος για μερικούς μήνες και ο Ελβετός Λε Κορμπιζιέ. Εκεί είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις κατευθύνσεις της σχολής του γερμανικού Βέρκμπουντ, που καταπιανόταν ήδη με την τυποποίηση και με τα προβλήματα της βιομηχανικής μορφής. Μέχρι το 1917 ταξιδεύει σε όλη την Ευρώπη. Από το 1920 αναπτύσσει τις βάσεις μιας αισθητικής της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο

Εικ. 21. *Λε Κορμπιζιέ, Βίλα Σαβουά (1928-1931), Πουασύ.*
Σ' αυτή τη μονοκατοικία ο Λε Κορμπιζιέ παρουσίασε τις απόψεις του σχετικά με την κάθαρότητα της αρχιτεκτονικής μορφής και τον ορθολογισμό στην κατασκευή. Βρίσκεται λίγα χιλιόμετρα έξω από το Παρίσι και είναι ένας καθαρός κύβος πάνω σε ελεύθερες κολόνες. Η περίμετρος του κτιρίου διαπερνάται από τα μεγάλα οριζόντια παράθυρα, η εσωτερική οργάνωση ακολουθεί τις λειτουργικές απαιτήσεις, και η ταράτσα μεταμορφώνεται, από άχρηστος χώρος, σε ένα ηλιόλουστο καθιστικό. Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και υπέροχο παιχνίδι των σχημάτων που ενώνονται κάτω από το φως έλεγε. Η φύση και το τοπίο συμμετέχουν στην καθημερινή ζωή των κατοίκων. Η αρχιτεκτονική γεννιέται από τον κύβο, και η πλαστικότητα από το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς πάνω στους κυκλικούς τοίχους, στις κολόνες, στις σκάλες. Οι τοίχοι ακολουθούν τη λειτουργικότητα, καθώς διαχωρίζουν τα διάφορα δωμάτια και διαμορφώνονται σε ντουλάπια, βιβλιοθήκες, ράφια, πόρτες. Η Βίλα Σαβουά είναι ένα κτίριο-αντικείμενο που αντανακλά την κατασκευαστική λογική της αρχιτεκτονικής.

Πόλεμο εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου συμμετέχει στα κινήματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Η σκέψη του αντικατοπτρίζεται στα "Πέντε σημεία για μια νέα αρχιτεκτονική" όπου προσδιορίζει τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής, που είναι: 1) η ελεύθερη χρησιμοποίηση των κάθετων στηριγμάτων (κολόνες) και η αποδέσμευση από αυτά της εσωτερικής οργάνωσης του κτιρίου 2) η δημιουργία κήπων και καθιστικών στις επίπεδες ταράτσες των κτιρίων 3) η ελεύθερη οργάνωση των εσωτερικών χώρων ανάλογα με τις λειτουργικές ανάγκες των κατοίκων, 4) η χρησιμοποίηση συνεχών οριζόντιων ανοιγμάτων στην πρόσοψη των κτιρίων, για να μπαίνουν μέσα στο σπίτι ο ήλιος και το φως και 5) η ελεύθερη διαμόρφωση της πρόσοψης, αποδεσμευμένης από τα στατικά εμπόδια, δηλαδή από τις κολόνες.

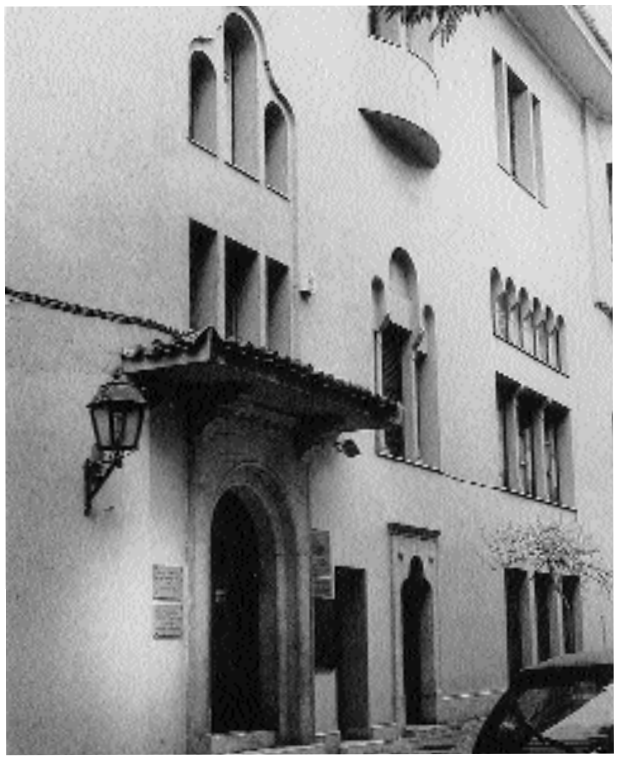
Η Τέχνη στήν Ελλάδα

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30

Την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα η πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας οδηγεί του καλλιτέχνες στην αναζήτηση προτύπων που θα συνδράμουν στην ενίσχυση του εθνικού πνεύματος μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Οι Έλληνες δημιουργοί αντιμετώπισαν το πρόβλημα του προσδιορισμού μιας τέχνης ελληνικής με το συγκερασμό της ελληνικής παράδοσης (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή) με τις ευρωπαϊκές διατυπώσεις όχι μόνο στα εξωτερικά γνωρίσματα αλλά και στα εσωτερικά, τα πνευματικά. Κάθε καλλιτέχνης που αντιμετώπισε το πρόβλημα οδηγήθηκε σε λύσεις ατομικές,

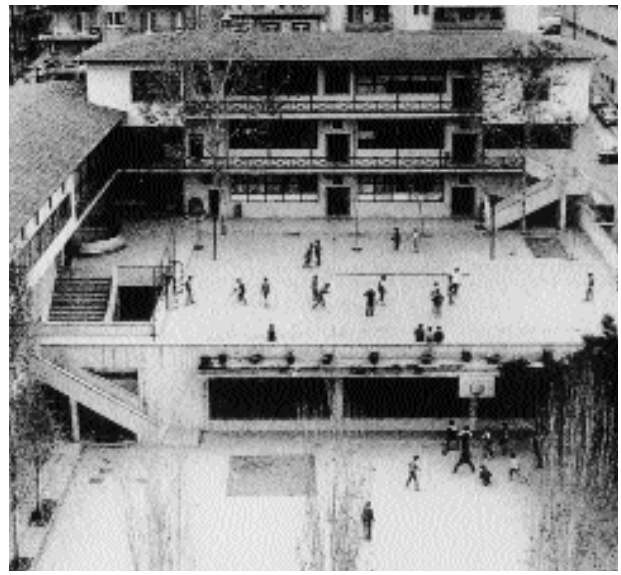
Εικ. 22. *Αριστοτέλης Ζάχος, Οικία Χατζημιχάλη (1924-1927), Αθήνα.*
Το κοινό ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα και της ιδιοκτήτριας για τη λαϊκή τέχνη αποτελούν το σημείο εκκίνησης αυτής της αρχιτεκτονικής πρότασης. Στο εξωτερικό της κατοικίας υπάρχουν τρίλοβα παράθυρα, στοιχεία της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, αλλά και "σαχνισιά" (σκεπασμένες προεξοχές στον εξωτερικό όγκο του κτιρίου) που πλησιάζουν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της εποχής της τουρκοκρατίας. Στο εσωτερικό οι διακοσμήσεις, τα έπιπλα, τα αντικείμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ακόμα και η ατμόσφαιρα, επηρεάζονται από τα παραδοσιακά σπίτια της Σκύρου, της Μακεδονίας και άλλων περιοχών της Ελλάδας.

Εικ. 23. *Κυριάκος Παναγιωτάκος, Συγκρότημα δημοτικών σχολείων, Λιοσίων και Μιχ. Βόδα (1932-1933), Αθήνα.*
Το σχολείο αυτό, όπως και εκείνα άλλων αρχιτεκτόνων της ίδιας εποχής, χαρακτηρίζεται από τη λιτότητα των μορφών, (απλά κυβικά στερεά, μεγάλα παραλληλόγραμμα παράθυρα, απουσία διακόσμου) με έμφαση στη λειτουργικότητα και στον προσανατολισμό. Το παράδειγμα αυτό είναι ένα από τα πολλά σχολικά κτίρια που κατασκευάστηκαν σύμφωνα με το πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας, που επεδίωκε να καλύψει τις ανάγκες για διδακτικά κτίρια σε όλη την Ελλάδα.

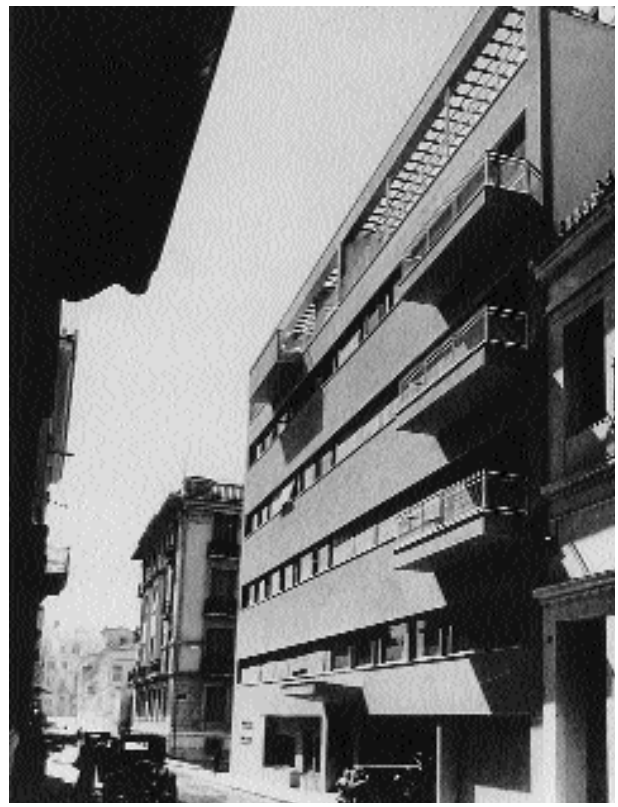


22

23



24



25

Εικ. 24. *Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Πειραματικό σχολείο (1935), Θεσσαλονίκη.*

Το έργο του Πικιώνη είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά αυτής της περιόδου. Από τη μια προσπαθεί να κατανοήσει τα στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ευρώπης και από την άλλη να διατηρήσει τους δεσμούς με τα στοιχεία της ελληνικής γης και ιστορίας. Το 1935, ο Πικιώνης στο Πειραματικό σχολείο στη Θεσσαλονίκη θα πάρει ως πρότυπο τη μοναστηριακή οργάνωση αλλά και τη δομή του μακεδονίτικου σπιτιού με τα ξύλινα στοιχεία και τις μεγάλες κεραμοσκεπές. Το κτίριο χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι των όγκων και τη λεπτομέρεια των παραδοσιακών στοιχείων, απηχεί όμως και τη λιτότητα του μοντέρνου.

Εικ. 25. *Θουκιδίδης Βαλεντής, Πολύβιος Μιχαηλίδης, Πολυκατοικία στις οδούς Ζαΐμη και Στουρνάρη (1933-1934), Αθήνα.*

Οι ιδιωτικές κατοικίες (γύρω στο 1930 εμφανίζονται και οι πρώτες πολυκατοικίες) θα ακολουθήσουν το μοντερινισμό της Ευρώπης. Χρησιμοποιείται στην κατασκευή τους το οπλισμένο σκυρόδεμα, οι γραμμές τους είναι λιτές και τα ανοίγματά τους ορθογώνια, ενώ τονίζονται και λειτουργικά στοιχεία τους όπως τα μεγάλα κλιμακοστάσια.

Εικ. 26. *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας (1906-1994), "Ανατολή στην Ύδρα" (1948-1976), ακρυλικό σε χαρτί, 1,30 x 2,11 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Συνδυασμός των κατακτήσεων του Κυβισμού και του παιχνιδιού των όγκων της νησιώτικης αρχιτεκτονικής το έργο αυτό παρουσιάζει μια οργάνωση γραμμών και επιπέδων μέσα από την οποία εμφανίζονται λεπτομέρειες από τα όμορφα σοκάκια του νησιού. Γραμμές, καμπύλες, ορθογώνια σχήματα οργανώνουν τη σύνθεση, που χρωματικά συγκρατείται στους ραδινούς τόνους της ανατολής του ήλιου.

στις οποίες οι επιρροές άλλοτε είναι φανερές και άλλοτε όχι. Για παράδειγμα, αυτή την περίοδο η συγκυρία θέλει ο Γ. Χαλεπάς να επανακτά την ψυχική του ισορροπία και να εμφανίζεται με μια γλυπτική άμεση και υποκειμενικά εκφραστική. Το έργο του γίνεται αμέσως αποδεκτό ως έργο μεγάλου Ευρωπαίου γλύπτη.

Ιδιαίτερα για την αρχιτεκτονική η οικονομική λιτότητα μαζί με την έμφαση στη λειτουργικότητα και στη χρονική στενότητα, αλλά και την ανάδειξη χαρακτηριστικών της ελληνικής γης, όπως το έντονο φως, η γεωμετρικότητα των απλών λαϊκών σπιτιών, η σχέση ανάμεσα στο κτίσμα και το περιβάλλον, θα οδηγήσουν τους Έλληνες αρχιτέκτονες σε συνδυασμούς που κυμαίνονται ανάμεσα στη διατήρηση των ιστορικών και παραδοσιακών στοιχείων και στη συσχέτισή τους με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική.

Η Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών συστάθηκε στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, το αρχικό Σχολείο των Τεχνών, το 1917 με πρώτους αποφοιτήσαντες το 1921. Τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η νεοκλασική αρχιτεκτονική είναι πάντοτε παρούσα με διαφορετικές εκφάνσεις, κυρίως στην αρχιτεκτονική των δημόσιων κτιρίων, ενώ συγχρόνως κάνει αναφορές σε βυζαντινά πρότυπα. Την ίδια περίοδο θα εμφανιστούν και τα πρώτα δείγματα του Μοντέρνου, που φτάνουν στην Ελλάδα μαζί με τους Έλληνες αρχιτέκτονες που έχουν σπουδάσει σε χώρες της Ευρώπης.

Εικ. 27. *Φώτης Κόντογλου (1895-1965), "Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος" (Πρόσφυγες/Έλληνες, Όμηροι/Αιχμάλωτοι (1930 περίπου), κερί και νέφτι σε μουσαμά, 1,47 x 1,67μ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή..*

Ο Κόντογλου, από τις ηγετικές μορφές της Γενιάς του '30, στο πλαίσιο του προβλήματος της ελληνικότητας της τέχνης αναζήτησε ένα εικαστικό ιδίωμα που είχε τις ρίζες του στην αγιογραφία και στη γνήσια ελληνική λαϊκή παράδοση. Το έργο του, επηρεασμένο από τη βυζαντινή αγιογραφία, δημιουργεί την αίσθηση του πόνου ανθρώπων χτυπημένων από τη μοίρα. Η λιτότητα των χρωμάτων, οι επιμήκεις μορφές, οι ενεργητικές κινήσεις σε μια οργανωμένη σύνθεση δίνουν στο περιεχόμενο εκφραστική ποιότητα.

Εικ. 28. *Νίκος Εγγονόπουλος (1910 -1985), "Ερμής εν αναμονή" (1939), λάδι σε μουσαμά, 1,21 x 1,01μ., Αθήνα, Συλλογή οικογένειας Εγγονοπούλου.*

Ο Εγγονόπουλος, ζωγράφος και ποιητής, συνδύασε την εμπειρία της αγιογραφίας και της ζωγραφικής του Κόντογλου σε μία "ζωγραφική εθνοκεντρική", όπου μορφές και σύμβολα διαφορετικών εποχών της ελληνικής ιστορίας συμπλέκονται σε παράδοξα περιβάλλοντα με κυρίαρχο πρωταγωνιστή το ανδρείκελο, απρόσωπη κούκλα που μεταμορφώνεται σε ήρωα-φορέα της ελληνικότητας. Το έργο του, γεμάτο συμβολικά στοιχεία, βρίσκεται ανάμεσα στο σουρεαλισμό και στη μεταφυσική ζωγραφική και συνδυάζει το ονειρικό με το πραγματικό, το παράδοξο με το ρεαλιστικό σε μια ατμόσφαιρα αινιγματικής αναμονής, που μοιάζει ότι θα αποκαλύψει τα μυστικά της στο θεατή, αν αυτός μπορέσει να αποκρυπτογραφήσει τα κρυφά της νοήματα.

29

30

Εικ. 29. *Γιάννης Μόραλης (1916), "Επιτύμβια Σύνθεση" (1958-1963), λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.*

Ο καλλιτέχνης, που σφράγισε με το έργο του την τέχνη μετά τον πόλεμο στην Ελλάδα, δημιούργησε έργα με μεγάλο εικαστικό πλούτο. Ο συγκεκριμένος πίνακας ανήκει σε μια σειρά έργων στα οποία πραγματεύτηκε το θέμα του επιτυμβίου. Οι γυναικείες μορφές, που συνδέονται συνθετικά και νοηματικά μεταξύ τους, τα πλαστικά στοιχεία που γεμίζουν και οργανώνουν το χώρο, η αρμονία των γήινων χρωμάτων κάνουν το θέμα του θανάτου να χάσει τη θλιβερή του διάσταση και το έργο να δημιουργεί στο θεατή μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας, η οποία μοιάζει να αφορά την ίδια την τέχνη της ζωγραφικής.

Εικ. 30. *Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990), "Σελίδα Νο 7" (1968), μεικτή τεχνική σε μουσαμά, Θεσσαλονίκη, Συλλογή Γ. Μιχαηλίδη.*

Στη ζωγραφική του Σπυρόπουλου δεσπόζουν οι σκούρες επιφάνειες, πάνω στις οποίες γεωμετρικά σχήματα και διαφορετικά υλικά συνδυάζονται με την υφή κάθε υλικού και τα φώτα, που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα χαρακτηριστική. Τα σπουδαιότερα στοιχεία στο έργο του είναι η δομή και η μελετημένη σύνθεση.

Εικ. 31. *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), "Οι τέσσερις εποχές" (1969), λάδι σε πανί, 1,56 x 2,95μ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο Τσαρούχης, επηρεασμένος από τις αναζητήσεις των ζωγράφων της γενιάς του '30 στην οποία ανήκει, με άξονα την ελληνικότητα αντλεί την έμπνευση του από πολλές πηγές όπως οι φιγούρες του Καραγκιόζη, οι αγιογραφίες, η ζωγραφική του Κόντογλου, οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ αλλά και τα έργα των δυτικών ζωγράφων όπως του Καραβάτζιο. Το αποτέλεσμα είναι μια μοναδική ζωγραφική ποιότητα στα έργα του, όπου όλα τα στοιχεία αφομοιώνονται και μετασχηματίζονται στο εντελώς προσωπικό του ύφος.

Εικ. 32. *Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974), "Οι δύο φίλες" (1929), μάρμαρο, ύψος 0,61μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Δάσκαλος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ο Τόμπρος δούλεψε τα έργα του τόσο παραστατικά όσο και αφαιρετικά. Στο έργο αυτό, η κλασική σύνθεση χαρακτηρίζεται από την πλοκή των επιπέδων και των αξόνων. Με την αφαίρεση των ατομικών χαρακτηριστικών οι δύο μορφές δεν εκφράζουν τα συναισθήματά τους με άλλο τρόπο παρά μόνο μέσα από τη στάση και την ελαφριά στροφή των σωμάτων.

Εικ. 33. *Λάζαρος Λαμέρας (1913-), "Δύο κοπέλες" (1950), μάρμαρο, ύψος 1,72μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.*

Προσανατολισμένος προς την αφαίρεση, ο γλύπτης δημιουργεί το πρώτο αφηρημένο γλυπτό στη νεοελληνική γλυπτική. Από τις δύο μορφές κρατάει μόνο το ουσιώδες. Γνώστης των ιδιοτήτων του μαρμάρου αξιοποιεί το χρώμα του υλικού, για να επιτείνει την αδιόρατη κίνηση και την αρμονία των λιτών σχημάτων.

31

32

33

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΠΩΛ ΚΛΕΕ

Εικ. 34. *Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879 -1940), Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο (1934), 0,63 x 0, 48 μ.*

Ο Κλέε, γιος μουσικού, ήταν Ελβετός στην καταγωγή, αλλά πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Γερμανία (σπούδασε ζωγραφική στο Μόναχο), μέχρι την απέλασή του από τους Ναζί, το 1933. Το έργο του είναι πληθωρικό και πολύπλευρο με εξαιρετική ευαισθησία στο χρώμα, στην υφή και στη γραμμή. Πολλές φορές διακρίνουμε σ' αυτό χιούμορ και πλούσιες μορφικές επινοήσεις, που έγιναν η αφορμή να θεωρείται ένας από τους μεγάλους πρωτοπόρους της τέχνης του εικοστού αιώνα. Δίδαξε στο Μπαουχάους της Βαϊμάρης και του Ντεσάου και κατόπιν στην Ακαδημία του Ντίσελντορφ. Το βιβλίο του *"Παιδαγωγικό Λεύκωμα"* (1925), που έγινε το εγχειρίδιο διδασκαλίας του Μπαουχάους, είναι μια παρουσίαση των αρχών του σχεδίου. Τονίζει το ρόλο του αυτοσχεδιασμού, που μπορεί να κάνει το έργο τέχνης να ακολουθήσει τη δική του εξέλιξη, οδηγούμενο από το υποσυνείδητο του καλλιτέχνη χωρίς να υποστεί καμία λογική επεξεργασία από αυτόν. Ο Κλέε έκανε πάρα πολλά ταξίδια και ήρθε σε επαφή με όλες τις πρωτοποριακές τάσεις της εποχής του.

Το έργο "Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο" απεικονίζει μια φιγούρα που προκαλεί στο θεατή την αίσθηση της κίνησης και του αέρα που φυσά. Τα αχνά χρώματα - που είναι ασυνήθιστα στο έργο του Κλέε - συμβολίζουν τη διάλυση της θεάς Άρτεμης κάτω από τη δύναμη της φθινοπωρινής γονιμότητας. Η φιγούρα όμως μπορεί να μεταφραστεί και ως μια σύγχρονη γυναίκα που συμβολίζει το χρόνο, ο οποίος φθίνει. Το συγκεκριμένο έργο αντικατοπτρίζει τις απόψεις του Κλέε που διατυπώνονται στο *"Παιδαγωγικό Λεύκωμα"* όπου εξηγεί τους μετασχηματισμούς (ή τις παραμορφώσεις) στους οποίους υπόκειται η οπτική εικόνα, πριν γίνει σημαίνον σύμβολο, και το ρόλο που παίζουν σ' αυτή τη διαδικασία μετάπλασης η γραμμή, η αναλογία και το χρώμα.

Ο Κλέε συμμετείχε στις εκθέσεις της ομάδας του Μπαουχάους έχοντας όμως μια κατεύθυνση εντελώς διαφορετική από αυτήν των υπολοίπων. Το έργο του συντίθεται από αναρίθμητα κομμάτια, ενώ εμπνέεται από την παιδική ζωγραφική, την πρωτόγονη τέχνη και τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.

ΜΑΡΣΕΛ ΝΤΥΣΑΝ

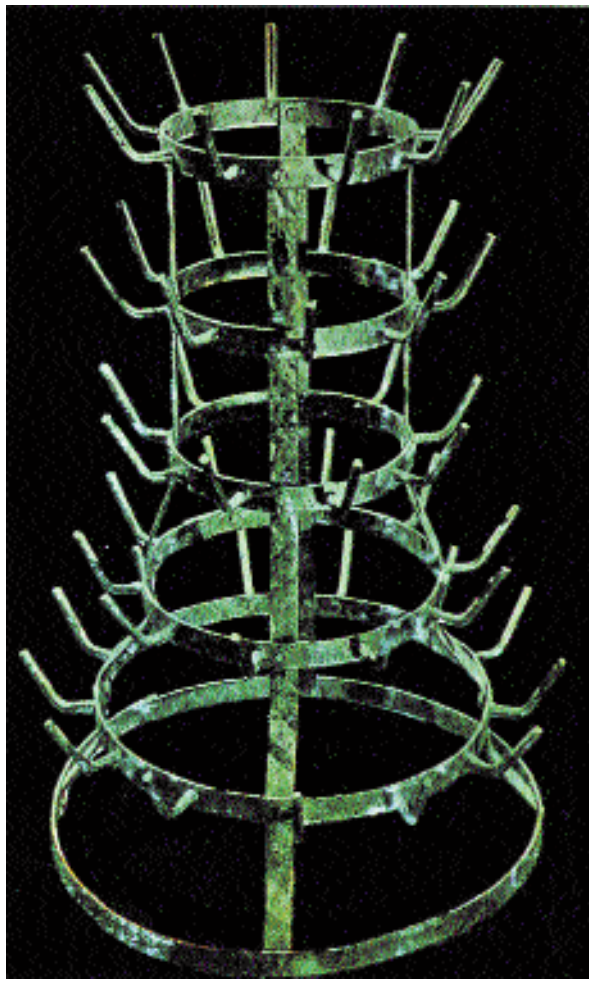
Ο Μαρσέλ Ντυσάν γεννήθηκε το 1887 στην Μπλενβίλ της Γαλλίας και πέθανε στο Παρίσι το 1968. Ο Ντυσάν συγκεντρώνει στο πρόσωπό του το μοναδικό ρόλο του καλλιτέχνη στον 20ό αιώνα, γιατί ήταν δημιουργός, ερευνητής, ανανεωτής και μαζί σχολιαστής της τέχνης. Είναι από τους καλλιτέχνες που επηρέασαν ιδιαίτερα την εποχή μας και εισήγαγε την επαναστατική άποψη ότι τέχνη μπορεί να γίνει από οτιδήποτε. Υπήρξε κορυφαία μορφή στη μοντέρνα τέχνη. Το 1913 το ζωγραφικό του έργο "Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα", δημιούργησε τεράστια εντύπωση στην περίφημη έκθεση της Νέας Υόρκης, που ονομάστηκε "Έκθεση του Οπλοστασίου".

Τα πρώτα του έργα υπέστησαν τις επιρροές του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, καθώς τον απασχολούσε το πρόβλημα της απεικόνισης της κίνησης των μορφών μέσα στο χώρο.

Ακολούθησε η κυριότερη ανατρεπτική κίνηση του καλλιτέχνη, που επηρέασε όλη τη σύγχρονη τέχνη .

Το 1913, πήρε απλώς μια ρόδα ποδηλάτου, τη στήριξε ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί αντί για βάθρο και υπέγραψε αυτή την κατασκευή ως έργο τέχνης. Έκτοτε, τέτοιες συναρμογές "πέρασαν" ως έργα τέχνης, όχι γιατί ήσαν έργα με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά γιατί τα αντικείμενα, αποξενωμένα από την κοινή χρήση τους, βρίσκονται εκεί, για να τα δούμε και να τα εκτιμήσουμε ως τέχνη. Είναι τέχνη, γιατί στεκόμαστε μπροστά τους όπως στεκόμαστε μπροστά στα άλλα έργα τέχνης, εμείς, το κοινό, οι ιστορικοί, οι συλλέκτες, οι κριτικοί .

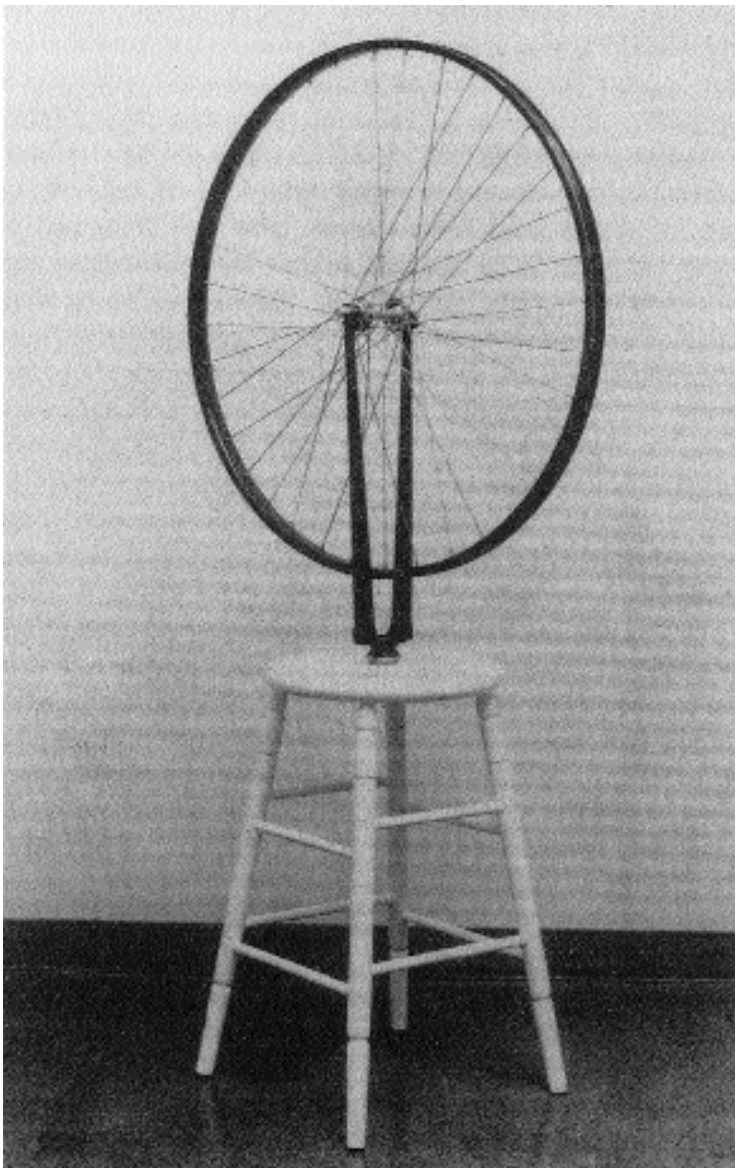
Τα καθημερινά αντικείμενα, ασήμαντα, έτοιμα από τη βιομηχανική παραγωγή, τα ready mades, έγιναν οι εκφραστές της μηδενιστικής, αντικαλλιτεχνικής φιλοσοφίας του Ντυσάν.



Εικ. 35. *Στεγνωτήρι μπουκαλιών (1914).*

Αυτό που ήθελε ο Ντυσάν με τα βιομηχανοποιημένα αντικείμενα ήταν να κηρύξει άχρηστα και κενά περιεχομένου τα παραδοσιακά αισθητικά κριτήρια της τέχνης. Η Τέχνη δεν κρίνεται πια από τη δεξιότητα του καλλιτέχνη, το έργο δεν είναι το αποτέλεσμα της δεξιοτεχνίας του δημιουργού. Οποιοδήποτε αντικείμενο ορίζεται ως έργο τέχνης, όταν ο καλλιτέχνης αποφασίσει να το αναγορεύσει σε έργο τέχνης. Τελικά, αυτό που έχει αισθητική αξία είναι η χειρονομία του καλλιτέχνη.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ



Εικ. 36. *Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968), Η ρόδα του ποδηλάτου (1913), ρόδα ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, ύψ. 1,26 μ., αντίγραφο Νο 7 στα 8, Κολωνία, Μουσείο Λούντβιχ.*

Με το έργο του άνοιξε τόσους δρόμους καλλιτεχνικής έρευνας, που ακόμη οι δυνατότητές τους δεν έχουν εξαντληθεί.

Η "Ρόδα ποδηλάτου" είναι το πρώτο έργο ready made που δημιούργησε ο Ντυσάν.

Δύο μαζικής παραγωγής αντικείμενα, ένα σκαμνί κουζίνας στηρίζει μια ρόδα από ποδήλατο. Αποξενωμένα από το καθημερινό τους περιβάλλον, ξαφνιάζουν στην καινούρια θέση τους: έγιναν τέχνη. Αποσπώντας ένα συνηθισμένο αντικείμενο από την καθημερινή του χρήση, τοποθετώντας το με τρόπο που να χαθεί η χρηστική του λειτουργικότητα, βάζοντάς του νέο τίτλο και παρουσιάζοντάς το από νέα οπτική γωνία, δημιουργούνται νέες σκέψεις για το αντικείμενο αυτό. Δηλαδή, βρίσκεται κανείς μπροστά στο ορατό στοιχείο μιας ιδέας. Δεν αναλύει κανείς αισθητικά τη ρόδα του ποδηλάτου αλλά την πρόθεση, τη χειρονομία, τη διαδικασία της σκέψης του καλλιτέχνη.

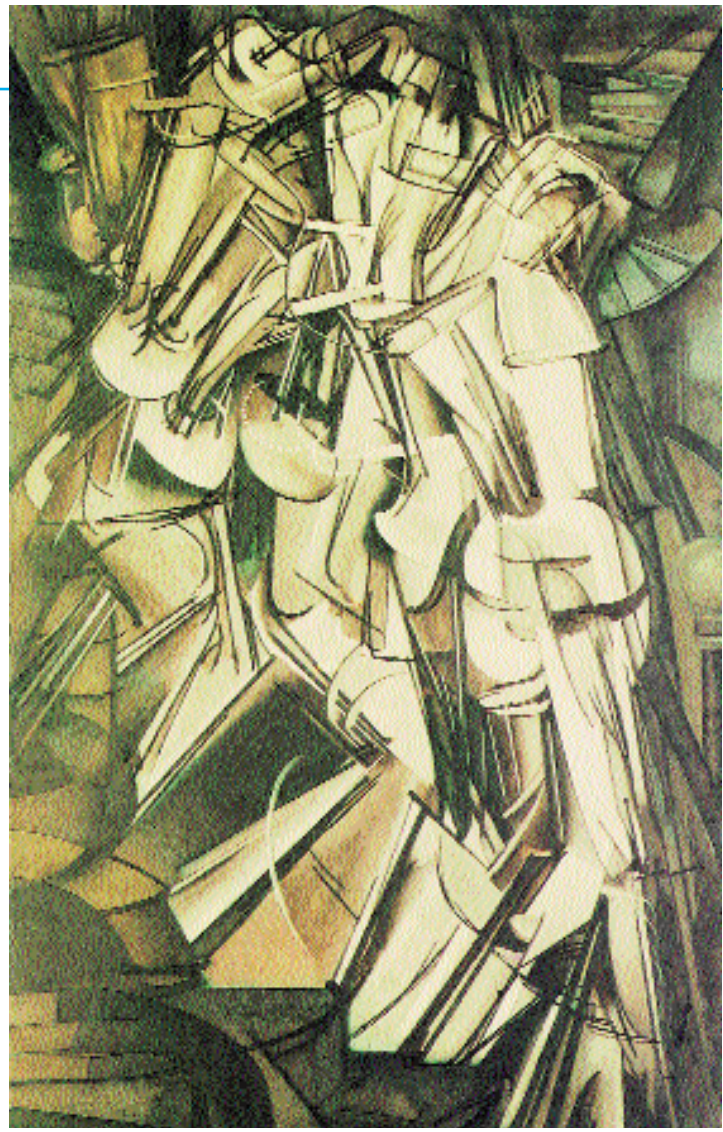
Παρ' όλα αυτά ο Ντυσάν επέμενε ότι το έργο αυτό δεν το δημιούργησε με αισθητικό κίνητρο. Μάλλον το έφτιαξε από "αναισθησία" τόνιζε.

Η υπόθεση του γούστου αφορούσε τη δυτική κοινωνία και τον πολιτισμό της, που για τους ντανταϊστές, όπως ήταν ο ίδιος, είχε χρεοκοπήσει

Εικ.37. *Φωτογραφία του ιδίου.*

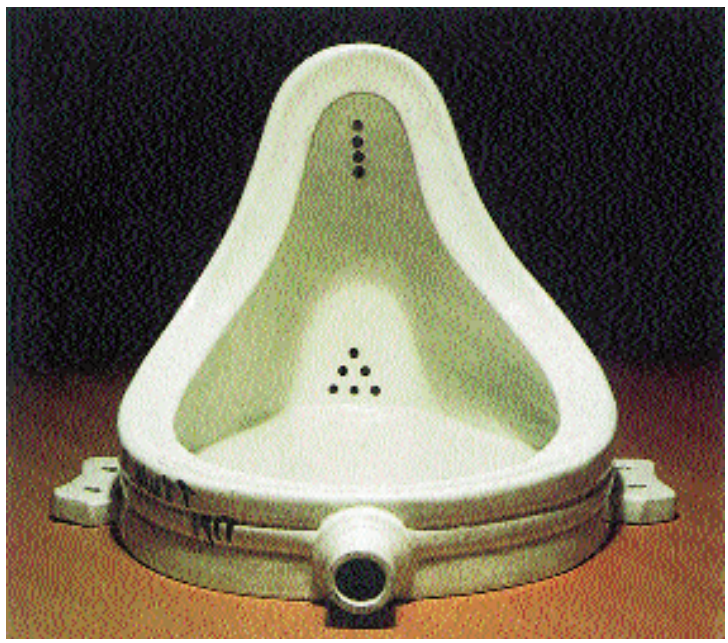
Εικ. 38. *Γυμνό που κατεβαίνει μιά σκάλα (1912).*

37



38

39



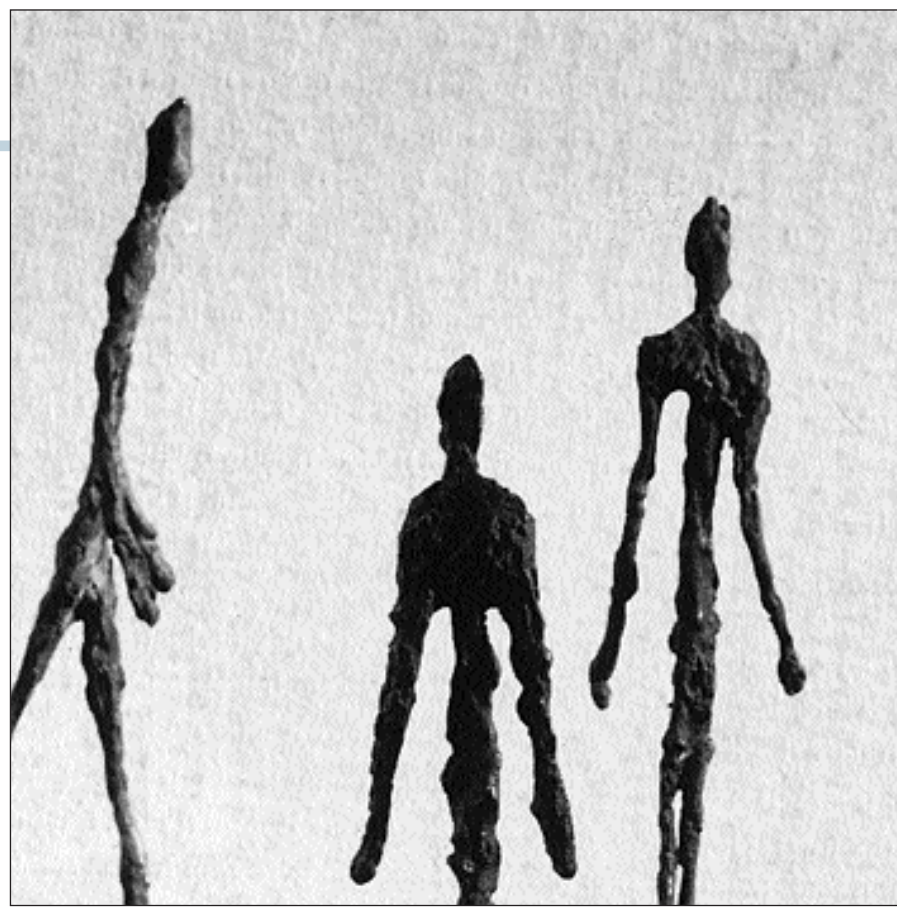
Εικ. 39. *Η Βρύση (1917).*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Αναζητήστε καθαρά σχήματα στο περιβάλλον σας. Αντιστοιχίστε αντικείμενα με γεωμετρικά σχήματα στα οποία υπάγονται. Ποια συμπεράσματα βγάλατε;
2. Με ποια επιχειρήματα θα προσπαθούσατε να πείσετε κάποιον να διακοσμήσει το σπίτι του σύμφωνα με την αισθητική του Μπαουχάους;
3. Αναγνωρίστε επιρροές της σχολής του Μπαουχάους στη σύγχρονη διακόσμηση και αρχιτεκτονική.
4. Οργανώστε μια έκθεση αντι-τέχνης.
5. Συγκεντρώστε σουρεαλιστικό υλικό, ποιήματα, κείμενα κτλ. Γράψτε τα δικά σας σουρεαλιστικά ποιήματα και δείξετέ τα ή απαγγείλετέ τα. Παρουσιάστε σε κοινό το κίνημα του σουρεαλισμού.

18

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ



Α. Τζιακομέτι, Πλατεία μεγαλούπολης (1948-1949), μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή.

18. ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι εικαστικές τέχνες στην Αμερική εξακολουθούσαν να είναι προσκολλημένες στην ακαδημαϊκή αισθητική του παρελθόντος.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919-1939) η αμερικάνικη λαϊκή μουσική, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία ασκούσαν κάποια επίδραση σε πολλές χώρες. Οι εικαστικές τέχνες όμως παρέμεναν στο επίπεδο ενός τοπικού επαρχιωτισμού. Οι επιρροές που έφταναν από τα ευρωπαϊκά κέντρα δεν είχαν ακόμη μετασχηματιστεί σε κάτι αυτόνομο και πρωτότυπο. Ήδη από το 1913 η ευρωπαϊκή πρωτοπορία ήταν γνωστή στο αμερικανικό κοινό. Οι καθοριστικές όμως εκθέσεις έγιναν το 1936 ("Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη" και "Φανταστική Τέχνη, Ντανταϊσμός και Σουρεαλισμός"). Η ίδρυση του Μουσείου Γκουγκενχάιμ, το 1937 (Solomon P.Guggenheim Museum), στο οποίο εκτέθηκαν έργα Ευρωπαίων καλλιτεχνών και το αφιέρωμα, στο ίδιο Μουσείο, το 1939, στον Πικάσο ενίσχυσαν την παρουσίαση των Ευρωπαίων δημιουργών. Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες ήταν φυσικό να μην μείνουν ανεπηρέαστοι.

Επίδραση επίσης είχαν ασκήσει και όλοι εκείνοι οι επιστήμονες, λόγιοι, καλλιτέχνες που είχαν κα-

ταφύγει στην ελεύθερη Αμερική κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, όταν οι Ναζί είχαν εισβάλει σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Οι ΗΠΑ έγιναν τότε ο θεματοφύλακας της γνώσης και της κουλτούρας, στο όνομα της δημοκρατίας, αλλά και της πρωτοπορίας, η οποία εκεί δε βρήκε αντίσταση, αφού συμβάδιζε με την τεχνολογική πρόοδο.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου είχαν φτάσει στη Νέα Υόρκη ζωγράφοι κυβιστές, εξπρεσιονιστές, σουρεαλιστές κ.ά. Ήδη, ο Μαρσέλ Ντυσάν ήταν εκεί από το 1915. Μαζί με το σουρεαλιστή Πικάμπια ένιωθαν πως όλη η ευρωπαϊκή τέχνη είχε γεράσει και επιθυμούσαν να αρχίσουν πάλι από την αρχή με μια τέχνη όχι των μορφών, των σχημάτων και των χρωμάτων, αλλά της δράσης και των πράξεων. Αυτή η μετανάστευση πολλών καλλιτεχνών πριν και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ένας από τους κυριότερους λόγους που μετακινήθηκε το ίδιο το πολιτιστικό βάρος από την Ευρώπη στη Νέα Υόρκη.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η αμερικανική οικονομία, αντίθετα από την ευρωπαϊκή, αναδύθηκε ισχυρή. Μετά το 1945 οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ως ένα από τα ισχυρότερα έθνη, τόσο από στρατιωτική όσο και από οικονομική άποψη. Η μοντέρνα κοινωνία της Αμερικής δε δεσμευόταν από ιστορικές παραδόσεις. Παράλληλα, διψούσε για πολιτιστική ταυτότητα. Η Αφαίρεση, μία πρωτοπορία που δεν είχε ακόμα εκτιμηθεί στην Ευρώπη παρά από λίγους, υιοθετήθηκε απρόσκοπτα στην Αμερική, αφού οι ανεικονικές τάσεις δεν έχουν εθνικά περιεχόμενα και χαρακτηριστικά, και επιβλήθηκε ως η κατ' εξοχήν μορφή τέχνης. Η αμοιβαία δυσπιστία και καχυποψία που είχε επιφέρει τον Ψυχρό Πόλεμο μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων, Αμερικής και Ρωσίας, είχε επιπτώσεις και στον πολιτιστικό τομέα.

Την ίδια στιγμή που στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη έμπαινε ως προπαγανδιστικό όργανο στην υπηρεσία του καθεστώτος και διακηρυσσόταν ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, στην Αμερική, εκφραστής του αντίθετου πόλου και της Δημοκρατίας γινόταν η Αφηρημένη Τέχνη.

Εικ. 1. *Φραντς Κλάιν (Franz Kline, 1910-1962), Χωρίς τίτλο (1960), καμβάς, 1,50 x 0,80 μ., Βαρέζε, Ιδιωτική Συλλογή.*

Οι μεγάλες ασπρόμαυρες συνθέσεις του Κλάιν χαρακτηρίζονται απο τις τραχιές, μεγάλες πινελιές - ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε κοινά πινέλα και χρώματα ελαιοχρωματιστή - και την τολμηρή ισορροπία ανάμεσα στο λευκό και στο μαύρο.

Για να αποδοθούν τα ρεύματα της Αφαίρεσης, έχουν χρησιμοποιηθεί, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, όροι όπως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Λυρική Αφαίρεση, Χειρονομιακή Τέχνη, όλοι δόκιμοι για να αποδώσουν αυτές τις νέες κατευθύνσεις στην Τέχνη.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Ο όρος "αφηρημένος εξπρεσιονισμός" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919, για να περιγραφούν κάποια έργα του Καντίνσκυ. Η άλλη ονο-

μασία που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους καλλιτέχνες που έδρασαν ανάμεσα στις δεκαετίες του '50 και του '60 είναι "Σχολή της Νέας Υόρκης". Δύο εκθέσεις που οργάνωσε το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η πρώτη το 1951 με τίτλο "Αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική στην Αμερική" και η δεύτερη "Η νέα αμερικανική ζωγραφική", περιόδευσαν (1957-58) σε οκτώ ευρωπαϊκές χώρες καθιερώνοντας αλλά και αποθεώνοντας διεθνώς το νέο στιλ.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στις δημιουργίες των Αμερικανών καλλιτεχνών είναι τα μεγάλα μεγέθη των πινάκων, που περιβάλλουν σχεδόν ολοκληρωτικά τον παρατηρητή και τον εγκλωβίζουν μέσα στον κόσμο του έργου. Η σύνθεση είναι κυρίαρχη (over-all), καθώς το έργο υπερβαίνει σχεδόν τα όρια του πίνακα, και δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο εστίασης.

Στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ξεχωρίζουν δύο κύριες τάσεις. Η πρώτη είναι η Ζωγραφική της Δράσης, η δεύτερη είναι η Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου.

Εικ. 2. *Β. Ντε Κούνινγκ (Willem De Kooning,1904-1997), "Γυναίκα" (1949), λάδι, σμάλτο και κάρβουνο σε μουσαμά, 1,53x1,21 μ. Ανόβερο, Ιδ. Συλλογή.*

Ο Ντε Κούνινγκ δεν αποδέχτηκε εντελώς τις αρχές της καθαρής και απόλυτης αφαίρεσης και δεν έπαψε ποτέ να υποδηλώνει με διάφορα σχήματα στο έργο του ανθρώπινες ή άλλες μορφές. Οι πίνακές του είναι επιθετικοί και βίαιοι, κυριαρχούνται από ψυχρά χρώματα, και η υφή τους, παχιά και βαριά, δείχνει σαν να έχουν δουλευτεί ξανά και ξανά.

Ζωγραφική της Δράσης

Ο κριτικός Χάρολντ Ρόζενμπεργκ, που πρότεινε τον όρο Δυναμική Ζωγραφική, έγραφε το 1952: "Ο μουσαμάς άρχισε πια να αντιμετωπίζεται από τον ένα ζωγράφο μετά τον άλλο ως πεδίο δράσης και όχι ως ένας χώρος όπου αναπαράγεται, αναλύεται ή "εκφράζεται" ένα αντικείμενο, υπαρκτό ή φανταστικό. Αυτό που θα φιλοξενούσε πια ο μουσαμάς δεν ήταν μια εικόνα αλλά ένα γεγονός. Ο ζωγράφος δεν πλησίαζε πια το καβαλέτο του με μια εικόνα στο μυαλό του, η εικόνα τώρα θα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησης των υλικών που είχε στα χέρια του με ένα άλλο υλικό που είχε μπροστά του". Το αντικείμενο από τη ζωγραφική εξοβελίζεται, "για να μην υπάρχει τίποτα που να παρεμποδίζει την πράξη της ζωγραφικής....αυτό που έχει σημασία είναι πάντοτε η αποκάλυψη που εμπεριέχει η πράξη της ζωγραφικής". Για τους ζωγράφους της "action painting" αυτό που είχε σημασία ήταν η ίδια η πράξη της τοποθέτησης του χρώματος στο μουσαμά. Τα αισθήματα και τα συναισθήματά τους δεν απεικονίζονταν πια, αλλά "διαδραματίζονταν" επάνω στο μουσαμά.

Ο κυριότερος εισηγητής της Ζωγραφικής της Δράσης, ο Τζάκσον Πόλλοκ, ο οποίος θεωρείται και πατέρας της αμερικανικής ζωγραφικής, δεν εντάχθηκε ποτέ σε καμιά ομάδα ούτε άφησε επιγόνους. Παρ' όλα αυτά, και κυρίως από άποψη ιδιοσυγκρασίας, συνηθίζεται να αναφέρεται μαζί με τους Ντε Κούνινγκ, Φ. Κλάιν, τον ελληνικής καταγωγής Μπαζιώτη (W. Baziotes, 1912-1963) κ.ά., που θεωρούνται κύριοι εκπρόσωποι της Ζωγραφικής της Δράσης.

Ο Ρόθκο μαζί με άλλους ζωγράφους το 1943 έγραψαν στους Νιου Γιορκ Τάιμς μια περίφημη πια επιστολή, στην οποία ανέφεραν: "Για μας η τέχνη είναι μία περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο, που μόνο όσοι είναι έτοιμοι να διακινδυνεύσουν μπορούν να τον εξερευνήσουν. Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης περίπλοκων σκέψεων. Είμαστε υπέρ των μεγάλων διαστάσεων, γιατί είναι λιγότερο διφορούμενες. Είμαστε υπέρ της δισδιάστατης φόρμας, γιατί καταστρέφει την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτει την αλήθεια...Δηλώνουμε πνευματική συγγένεια με την πρωτόγονη και την αρχαϊκή τέχνη".

Ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου

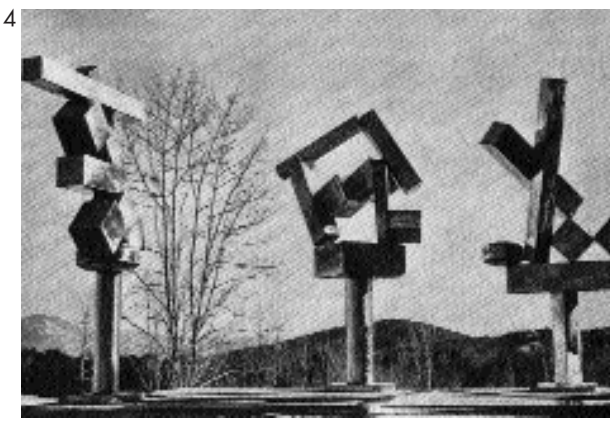
Το άλλο τμήμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αντιπροσώπευαν οι ζωγράφοι του Χρωματικού Πεδίου. Ανάμεσα στους εκπροσώπους του ήταν ο ο Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko,1903-1970). Όπως ο Ντε Κούνινγκ έφερε στην Αμερική τον Εξπρεσιονισμό, ο Μαρκ Ρόθκο έφερε τον Ιμπρεσιονισμό. Η προπαιδεία του ήταν το έργο των σουρεαλιστών και του Ματίς. Ένας πίνακας του Ρόθκο με τα μεγάλα χρωματικά ορθογώνια που αλληλοκαλύπτονται ή αντιπαρατίθενται, με ένα χρώμα βαθύ και γαλήνιο ακόμα και τραγικό, δεν είναι απλώς μια ζωγραφική επιφάνεια, είναι ΧΩΡΟΣ. Είναι έκταση που δονείται από χρώμα και φως χωρίς πρόσωπα ή πράγματα. Στόχος του ήταν να περιλάβει, να πάρει μέσα του το θεατή, να του ανοίξει χώρο στη φαντασία.

Η Γλυπτική στή Μεταπολεμική Αμερική

Μια από τις κυριότερες κατευθύνσεις που ακολούθησαν οι γλύπτες στην Αμερική ήταν της άμεσης κατεργασίας σφυρήλατου μετάλλου. Μια γλυπτική κονστρουκτιβιστική, που στηρίχθηκε στο συνδυασμό κατασκευασμένων στοιχείων από μέταλλο ή ευρημάτων, έτοιμων δηλαδή μεταλλικών ή άλλων στοιχείων που αξιοποιούνται για την πλαστικότητά τους, η οποία ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις μορφές της παραδοσιακής γλυπτικής.

3

4



Εικ. 3. *Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko,1903-1970), "Ζωγραφική αριθ. 26" (1947), καμβάς, Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.*

Οι πίνακες του ζωγράφου διακρίνονται για τον πνευματικό, σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα τους, ενώ ένα στοιχείο κατάθλιψης και ζόφου είναι πάντοτε παρόν. Απαιτούν από το θεατή σιωπή, περισυλλογή, απόλυτη απορρόφηση.

Εικ. 4. *Ντ. Σμιθ (David Smith, 1906-1965), "Κύβοι", ανοξείδωτο ατσάλι (1963), Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.*

Ο Σμιθ, αυτοδίδακτος γλύπτης, από τους σημαντικότερους της μεταπολεμικής Αμερικής, εντελώς ανεπηρέαστος από την ακαδημαϊκή γλυπτική, εργάστηκε στο μέταλλο ακούραστα και δοκίμασε να δώσει μνημειακές διαστάσεις στα μεταλλικά γλυπτά του, εκμεταλλευόμενος τις εκφραστικές δυνατότητες των γεωμετρικών σχημάτων και των στιλπνών επιφανειών που αντανακλούν το φως, αλλά και απορροφούν το χρώμα του περιβάλλοντος χώρου.

Εικ. 5. *Τζ. Κορνέλ (Joseph Cornell, 1903-1972), "Ιατρικός Κερματοδέκτης" (1942), κατασκευή, 0,34 x 0,39 x 0,11 μ., Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.*
Ο Κορνέλ, με στραμμένη την προσοχή του σε όλο το φάσμα της τέχνης και της λογοτεχνίας του δυτικού κόσμου, συνέθεσε με κολάζ κουτιά - ξύλινες κατασκευές κλειστές μπροστά με τζάμι - όπου μέσα τοποθετούσε αντικείμενα, φωτογραφίες, χάρτες, όλα φορτισμένα από νοσταλγία και θολές αναμνήσεις.

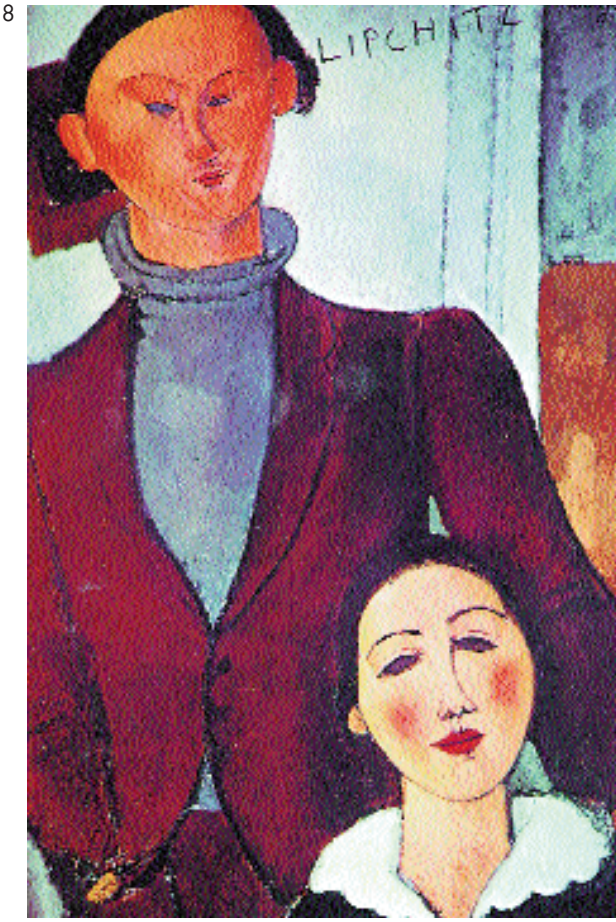
Η Ζωγραφική και η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Ευρώπη

Ήδη πριν από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στο Παρίσι ένα κοσμοπολίτικο κλίμα ανταλλαγής απόψεων ανάμεσα στους καλλιτέχνες που είχαν καταφτάσει εκεί απο όλα τα μέρη της Ευρώπης είχε δημιουργήσει αυτό που ονομάστηκε Σχολή του Παρισιού. Ήταν πιο πολύ ένα σημείο συνάντησης των νέων ανήσυχων δημιουργών με τους μεγάλους δασκάλους της τέχνης (Πικάσο, Ματίς, Μπρακ), όπου όλα τα στιλ και όλες οι θεωρίες ήταν αποδεκτά και όπου η τέχνη είχε αποκτήσει εκείνη την ελευθερία αναζήτησης που στις άλλες χώρες της Ευρώπης τα αυταρχικά καθεστώτα είχαν περιορίσει. Σαγκάλ, Τζιακομέτι, Μπρανκούζι, Μοντιλιάνι είναι μόνο λίγα

Εικ. 6. *Κ. Μπρανκούζι (Constantin Brancusi, 1876-1957), "Πουλί στο διάστημα" (1928), ορείχαλκος, ύψος 1,37.*
Στο θέμα αυτό ο γλύπτης επανήλθε περίπου 15 φορές. Στο γλυπτό συμπυκνώνεται η κίνηση και δίνεται η αίσθηση απελευθέρωσης από τη βαρύτητα με μια καθαρότητα που χαρακτηρίζει όλο το έργο του γλύπτη. Η απλή φόρμα, με την καθαρότητά της, εναρμονίζει την αεροδυναμική μορφή, την οργανική ζωτικότητα και την αρμονία του πουλιού.

7

8



Εικ. 7. *Μ. Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985), "Ο πράσινος βιολιστής" (1914), λάδι, Ν. Υόρκη Μουσείο Γκουγκενχάιμ.*

Ο Ρώσος καλλιτέχνης κατάφερε να δώσει μορφή σε έναν κόσμο συμβόλων και ονείρων, αναμνήσεων και παραμυθιών, δημιουργώντας έργα γεμάτα αντιφατικά συναισθήματα, που από την ακραία χαρά φτάνουν στην ακραία απελπισία. Στο έργο του συνδυάζονται εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά και φωβιστικά στοιχεία, ενώ παντού υποφώσκει μια θρησκευτική ατμόσφαιρα που οφείλεται τόσο στις νεανικές του αναμνήσεις όσο και στις πεποιθήσεις του.

Εικ. 8. *Α. Μοντιλιάνι (A. Modigliani 1884-1920), "Προσωπογραφία του Ζακ Λίπσιτς και της Γυναίκας του" (1917), λάδι, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.*

Ο Ιταλός ζωγράφος θεωρείται από τους μεγαλύτερους ζωγράφους πορτρέτων στη ζωγραφική του 20ού αιώνα. Οι προσωπογραφίες του παρουσιάζουν μια ομοιότητα μεταξύ τους λόγω της εξαιρετικής επιμήκυνσης των χαρακτηριστικών, χωρίς να υπάρχει όμως καμία αίσθηση βίαιης παραμόρφωσης. Στο έργο του είναι συχνή η χρήση μοτίβων από την πρωτόγονη και την αρχαία τέχνη. Οι προσωπογραφίες του αναλύουν και αντανακλούν με ακρίβεια την προσωπικότητα, τις εκκεντρικότητες και τις αδυναμίες των εικονιζόμενων ανώνυμων ή επώνυμων προσώπων. Περιορισμός του εικαστικού χώρου, περιορισμός του χρώματος, επιμήκυνση των μορφών, σβησμένα βλέμματα είναι από τα χαρακτηριστικά στοιχεία των μορφών του.

από τα ονόματα των καλλιτεχνών που είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι της εποχής. Το κοσμοπολίτικο κλίμα, αυτό που εξέθρεψε την ελευθερία της έκφρασης στην τέχνη, εξέλιπε, όταν το Παρίσι κατα - λήφθηκε από τα στρατεύματα του Χίτλερ. Ο Β΄ Πα - γκόσμιος Πόλεμος άφησε στο πέρασμά του την Ευρώπη με ερειπωμένες πόλεις, με χιλιάδες νε - κρούς, ανάπηρους, ξεσπιτωμένους.

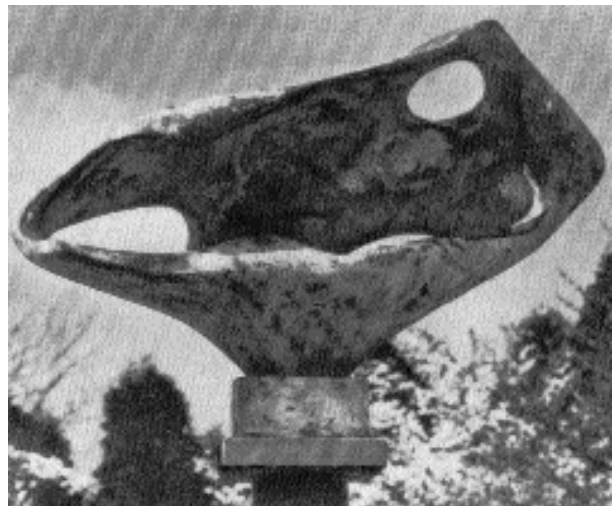
Με οικονομία διαλυμένη, η Ευρώπη κατεχόταν από μια γενική αίσθηση απογοήτευσης και απελπι - σίας για αυτή την κολοσσιαία ανθρώπινη τραγωδί - α που είχε προκαλέσει ο πόλεμος. Η φιλοσοφία του υπαρξισμού, που διακήρυσσε το παράλογο, το άσκοπο της ανθρώπινης ύπαρξης, έγινε ευρέως αποδεκτή. Δεν είχε απομείνει τίποτε για το άτομο

παρά μια ελευθερία χωρίς σκοπό, που παρείχε μεν φαινομενικά τη δυνατότητα πολλών επιλογών, δεν άφηνε όμως περιθώρια βελτίωσης, αφού καμία αυθεντική αξία δε φαινόταν να έχει απομείνει, για να στηριχτεί κανείς σ΄ αυτήν.

Μοιραία, η καλλιτεχνική έκφραση θα ανταναακλούσε το κλίμα της δυσπραγίας και της αμφισβήτησης της λογικής. Η βαθιά απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης με τη μορφή και το χρώμα οδήγησαν στην αναζήτηση μιας καινούριας σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στα υλικά του, στη δημιουργική χειρονομία και στο έργο του. Η αναζήτηση του καλλιτέχνη στράφηκε στη δημιουργία έργου μέσα από την άμεση επαφή του με το υλικό, την ύλη, μια αναζήτηση που έγινε ο κοινός παρονομαστής εντελώς διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι καινούριες εμπειρίες που αναδύθηκαν συγκεντρώθηκαν κάτω από τον όρο "Αμορφη τέχνη", (Art Informel), μια τέχνη αφαίρεσης για την οποία έχει καθιερωθεί, εκτός απο την ονομασία αυτή, και ο όρος Ταισισμός (Tachisme, από την γαλλική λέξη tache=κηλίδα) ή ακόμα Λυρική Αφαίρεση ή Ζωγραφική Υλικού, όπου τονίζεται η ύπαρξη του χρώματος ως φυσικής ουσίας. Την υλικότητα του χρώματος καλλιτέχνες όπως ο Ντυμπυφέ και άλλοι ενίσχυσαν με άμμο, πηλό ή άλλα υλικά, δημιουργώντας την Ακατέργαστη Τέχνη (Art Brut), που ανέτρεπε όλους τους συμβατικούς αισθητικούς κανόνες.

Κοινά χαρακτηριστικά σε όλες τις περιπτώσεις της Άμορφης Τέχνης εντοπίζονται στην πρόταξη του χρώματος, στον υποκειμενισμό, στην τάση για παραμόρφωση, στην έμφαση στο ένστικτο και στον αυθορμητισμό, στην περιφρόνηση κάθε κανόνα και περιορισμού, καθώς και "στο ξεπέρασμα των ορίων ανάμεσα στη σύλληψη και στην εκτέλεση του έργου". Οι καλλιτέχνες ακολούθησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, την αφαίρεση, κοινά στοιχεία της οποίας ήταν η επιθυμία άρνησης κάθε αναφοράς στο παρελθόν και η υπέρβαση κάθε είδους παράδοσης.

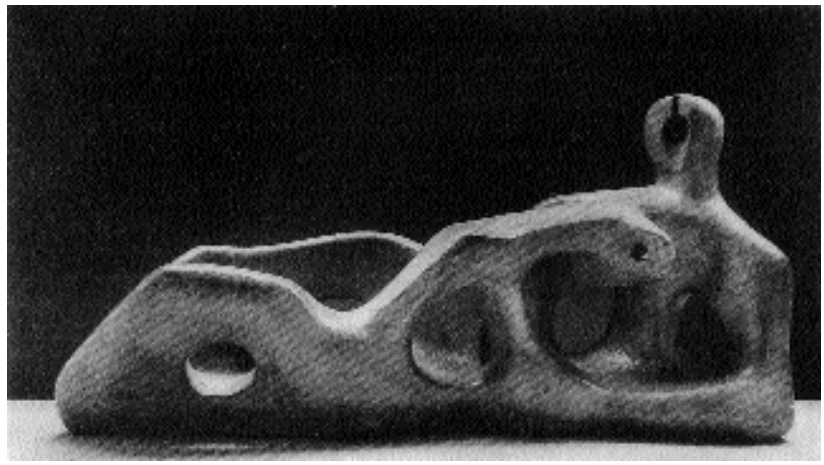
Η ευρωπαϊκή Άμορφη Τέχνη, σε αντίθεση με την αμερικανική ζωγραφική της Δράσης, με την



Εικ. 9. *Μπάρμπαρα Χέπγουορθ (Barbara Hepworth, 1903-1975), Πορθμέωρ: θαλάσσια μορφή (1958), ύψος 0,77 μ., μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή.*

Το έργο της Αγγλίδας Μπάρμπαρα Χέπγουορθ, ογκώδες και τραχύ, με ένα σχήμα ανοιχτό, φέρνει στο νου θαλάσσιες αποικίες κοραλλιών ή κοχύλια. Το τρύπημα της πέτρας έχει μεγάλη σημασία στο έργο της, διότι άφηνε το χώρο να διαπερνά τις βιόμορφες φόρμες της και να αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο τους. Όπως και στο έργο του Μουρ, τα κενά έχουν ίση σημασία με τα γεμάτα μέρη του γλυπτού, διότι αφήνουν τον περιβάλλοντα χώρο να τα διαπερνά και να ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στον όγκο του γλυπτού και στο χώρο που καταλαμβάνει. Η αναζήτηση των μορφικών στοιχείων όπως ο χώρος, η καλλιγραφία, το βάρος και η υφή , όπως λέει η ίδια η γλύπτρια, είναι κυρίαρχη στη γλυπτική της.

οποία συνέπεσε χρονικά, κράτησε τη χειρονομία, αλλά το σχήμα που προέκυψε από αυτήν δεν είναι "αυτόματο", αντίθετα είναι συχνά το αποτέλεσμα μακράς καλλιτεχνικής προετοιμασίας και σκέψης. Γενικά, εκείνο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή τέχνη είναι ότι χαρακτηρίζεται από δουλειά μεμονωμένων καλλιτεχνών και όχι από καλλιτεχνικά κινήματα ή ομάδες. Διαφορετικοί καλλιτέχνες, που δεν ανήκαν σε κανένα κίνημα ή σε καμιά ομάδα ανακεφαλαίωσαν τα εικαστικά "ιδιώματα" των πρωτοποριών της τέχνης, τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, την Αφαίρεση, το Σουρεαλισμό, τα μελέτησαν ξανά, δανείστηκαν ιδέες, τις ενέταξαν στις έρευνές τους σύμφωνα με το προσωπικό τους ύφος και δημιούργησαν έργα εξαιρετικής εκφραστικής δύναμης, συμβάλλοντας στη διεύρυνση του πεδίου αναζήτησης της τέχνης.



Εικ. 10. *Χ. Μουρ (Henry Moore, 1898-1986), "Ανακεκλιμένη μορφή" (1939), ξύλο φτελιάς, 0,94 x 0,20 x 0,76 μ., Ντιτρόιτ, Ινστιτούτο Τεχνολογίας.*

Η μεγαλοφυΐα του γλύπτη Χ. Μουρ κυριαρχεί στην Αγγλία. Στο έργο του κεντρικό θέμα είναι η ανακεκλιμένη ανθρώπινη φιγούρα. Μια από τις αναζητήσεις του ήταν να αποκαλύψει τον κρυμμένο μέσα στον όγκο χώρο, δημιουργώντας κοιλότητες ή και τρύπες στο γλυπτό και αφήνοντας τον περιβάλλοντα χώρο να το διαπεράσει. Μετά τον πόλεμο ο Μουρ διαίρεσε την ξαπλωμένη φιγούρα σε τρία κομμάτια μνημειακών διαστάσεων, αναζητώντας πάντοτε όχι το κλασικό ιδεώδες της ομορφιάς αλλά τη ζωτικότητα, τη συγχώνευση, δηλαδή, φόρμας και συναισθήματος. Η συμβολή του στη παγκόσμια γλυπτική είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού πρότεινε μια εναλλακτική αρχή δημιουργίας: αυτή της αναζήτησης αρχέγονων σχημάτων στα φυσικά αντικείμενα (πέτρες, βράχια, όστρακα, κόκαλα). "Υπάρχουν οικουμενικά σχήματα που ασυναίσθητα είναι οικεία στον καθένα μας και που μπορούμε να τα κατανοήσουμε, αν ο συνειδητός έλεγχος του νου μας δεν τα αποκλείει", έλεγε ο ίδιος.

Εικ. 11. *Ζ. Ντυμπυφέ (Jean Dubuffet, 1905-1985), "Γυναικείο σώμα" (1966), Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο καλλιτέχνης είναι ο εισηγητής και θεωρητικός της "Ακατέργαστης Τέχνης" (Art Brut). Πνεύμα ανήσυχο και ανικανοποίητο, μένει μακριά από ρεύματα και τάσεις και επιβάλλει διάφορα υλικά και διαφορετικές τεχνικές. Αναμειγνύει καρβουνόσκονη και γύψο, κομμάτια γυαλιά, ρευστή ματίχα και άμμο, κόλλα και χαλίκια, δημιουργώντας παχιά ανάγλυφα, πάνω στα οποία σχεδιάζει με τη σπάτουλα, το χέρι, ή με άλλο εργαλείο, μετατρέποντας τη ζωγραφική επιφάνεια από "το ακίνητο υποστήριγμα, το υλικό μέσο για τη μεταφορά ζωγραφικών ιδεών" σε πεδίο ενέργειας. Στα έργα της σειράς Γυναικεία Σώματα οι υπερτονισμένες γυναικείες φιγούρες με τα μικρά κεφάλια και τα φουσκωμένα σώματα, που θυμίζουν κάτι από τις πρωτόγονες γυναικείες θεότητες της γονιμότητας, παραπέμπουν στα λόγια του ίδιου ότι "η τέχνη απευθύνεται στο πνεύμα και ασφαλώς όχι στα μάτια, όπως πιστεύουν τόσο πολλοί άνθρωποι".

Εικ. 12. *Α. Μπούρι (Alberto Burri, 1915-1995) "Σάκος Η8" (1953), μεικτή τεχνική, Ιδιωτική Συλλογή.*

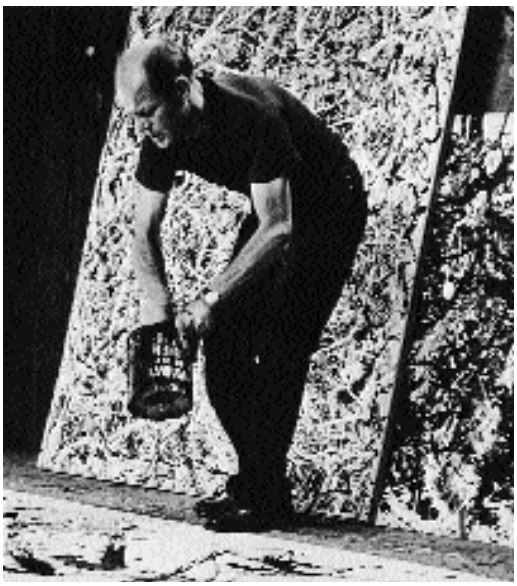
Στην Ιταλία, ο Μπούρι χρησιμοποιεί σχισμένα τσουβάλια, κουρέλια, χαρτιά, ξύλα και λαμαρίνες, που τα συγκολλά ή τα ράβει αφήνοντας να φανούν τα σχισίματα και οι χοντροκομμένες επεμβάσεις, δημιουργώντας με την ύλη μια εικονογραφία πόνου, ενώ ταυτόχρονα αναζητά νέες δομές στη ζωγραφική επιφάνεια.

Εικ. 13. *Φ. Μπέικον (Francis Bacon, 1910-1992), "Κεφάλι ανάμεσα σε δύο μπριζόλες - μελέτη πάνω στον Βελάσκεθ", λάδι, 1954, 1,29 x 1,22 μ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τεχνολογίας.*

Για τον Άγγλο ζωγράφο Μπέικον η ζωγραφική είναι τέχνη αυλική και έχει την τάση να κρύβει την ασχήμια της ζωής. Εκείνος, αντίθετα, θέλει να ξεσκεπάσει αυτή την ασχήμια με τη ζωγραφική, γι' αυτό την "καταστρέφει". Πρώτα ζωγραφίζει και ύστερα, σχεδόν με σαδισμό, την αποσυνθέτει. Τη διαλύει, συστρέφει τα σώματα, παραμορφώνει τα πρόσωπα και μεταμορφώνει εικόνες της ζωγραφικής του παρελθόντος (όπως στη σειρά Ιν - νοκέντιος Ι του Βελάσκεθ) σε φρικτές μορφές, που μορφάζουν μέσα σε χώρους ασφυκτικούς, έξω από το χρόνο.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΤΖΑΚΣΟΝ ΠΟΛΟΚ



Ο κορυφαίος αφηρημένος εξπρεσιονιστής είναι ο Τζάκσον Πόλοκ, ένας μελαγχολικός, σχεδόν νευρωσικός καλλιτέχνης. Γεννήθηκε στο Ουαόμινγκ και μεγάλωσε στην Αριζόνα και στη νότια Καλιφόρνια, όπου εξοικειώθηκε με την τέχνη των Ινδιάνων και κυρίως με τη ζωγραφική τους πάνω στην άμμο. Το έργο του έφερε βαθιά τομή στην ιστορία της ζωγραφικής μετά τον πόλεμο, ανάμεσα στο 1947 και στο 1951. Αφού αναζήτησε στις παραδοσιακές τεχνικές τρόπους να εκφραστεί, ξαφνικά, και σαν σε αποκάλυψη όπως έλεγε ο ίδιος, ένιωσε ότι μόνο αν έκανε θέμα του την ίδια την πράξη της ζωγραφικής, θα εξέφραζε τα άγχη του και τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Εγκατέλειψε λοιπόν το πινέλο και το καβαλέτο, άπλωσε στο πάτωμα τεράστιους μουσαμάδες και άρχισε να στάζει, να πιτσιλίζει ή να χύνει το χρώμα (ντρίπινγκ) επάνω τους. Γύριζε γύρω από το μουσαμά, πατούσε πάνω του χύνοντας ή στάζοντας ντούκο, χρώμα αλουμινίου ή σμαλτόχρωμα κατευθείαν από τα κουτιά τους. Στις ταινίες όπου τον έχουν απαθανατίσει την ώρα που δουλεύει, βλέπουμε ότι δε συμμετέχουν στη ζωγραφική διαδικασία μόνο τα χέρια και οι βραχίονές του αλλά ολόκληρο το σώμα του.

Οι θεωρίες του Γιουνγκ για το ασυνείδητο άσκησαν μεγάλη επίδραση στον Πόλοκ: μόνο στο ασυνείδητο βρίσκεται το μεγάλο απόθεμα των ζωτικών ενεργειών μας και μόνο με την τέχνη μπορούμε να φτάσουμε ως εκεί. Το πιστεύω της πουριτανικής Αμερικής είναι ότι υπάρχουμε για να δρούμε. Το αντίθετο όμως είναι η αλήθεια: κάνουμε για να υπάρχουμε, εμείς φτιάχνουμε την ύπαρξη. Πριν από τη δράση δεν υπάρχει τίποτα, ούτε χώρος για να κινηθούμε ούτε χρόνος για να διατηρηθούμε· δεν υπάρχει υποκείμενο και αντικείμενο. Η ζωγραφική του Πόλοκ ξεκινά κυριολεκτικά από το μηδέν : από τη σταγόνα χρώματος που πέφτει πάνω στο λευκό μουσαμά.

Θέμα και πρωταγωνίστρια της ζωγραφικής του Πόλοκ είναι η δράση, η χειρονομία, η αυτόματη γραφή της κίνησης του σώματος, έτσι καθώς περνάει πάνω από το μουσουμά. Η μέθοδος του Πόλοκ επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες κυρίως από τη δεκαετία του 70 και μετά, όταν οι καλλιτέχνες αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης.

Η μέθοδος ζωγραφικής του Πόλοκ προσδιορίζει και το έργο του. Άπλωνε το μουσαμά στο πάτωμα ή τον κάρφωνε στον τοίχο. Προτιμούσε το πάτωμα. Ύστερα, άρχιζε να στριφογυρίζει γύρω και πάνω στο μουσαμά, στάζοντας, πετώντας, χύνοντας από τα σωληνάρια ή τα κουτιά το χρώμα: ντούκο, χρώμα αλουμινίου, σμαλτόχρωμα. Ολόκληρο το σώμα του συμμετέχει. Το χρώμα καταγράφει τις κινήσεις του, την ψυχική του ένταση, καθώς γυρνάει γύρω απο το έργο. Το ατέλειωτο κουβάρι από χρώμα και γραμμές είναι οι χειρονομίες του.

Εικ. 14. *Τζάκσον Πόλοκ, "Νούμερο 2" (1949), λάδι, σμάλτο και χρώμα αλουμινίου σε μουσαμά, 2,24 x 3,02 μ., Ν. Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.*

"Ούτε καν τεντώνω το μουσαμά πριν ζωγραφίσω, προτιμώ να τον καρφώνω όπως είναι στον τοίχο ή στο πάτωμα. Έχω ανάγκη από την αντίσταση μιας σκληρής επιφάνειας. Στο πάτωμα αισθάνομαι πιο άνετα. Αισθάνομαι πιο κοντά στον πίνακα, μέρος του, γιατί έτσι μπορώ να περπατάω γύρω του, να δουλεύω κι από τις τέσσερις πλευρές του, να είμαι κυριολεκτικά μέσα του. Είναι κάτι ανάλογο με τη ζωγραφική στην άμμο των ινδιάνων της Δύσης. Όταν ζωγραφίζω, δεν έχω επίγνωση του τι ακριβώς κάνω. Μόνο ύστερα από μια σύντομη περίοδο εξοικείωσης βλέπω περί τίνος πρόκειται. Δε φοβάμαι να κάνω αλλαγές, να καταστρέψω μια εικόνα κ.ο.κ., γιατί ο πίνακας έχει τη δική του ζωή, την οποία και προσπαθώ να φέρω στην επιφάνεια, να αναδείξω"

Τζ. Πόλοκ.

Είμαστε μπροστά στη διαδικασία της ζωγραφικής. Ο σουρεαλιστικός αυτοματισμός φαίνεται ότι εδώ κυριολεκτεί. Παρ' όλη όμως τη φρενίτιδα, οι κινήσεις του δεν ήταν ανεξέλεγκτες. Όπως ομολογούσε, όταν ζωγράφιζε είχε μια γενική αίσθηση του τι ήθελε να κάνει. Έλεγχε τη ροή του χρώματος. "Δεν υπάρχουν τυχαία συμβάντα, όπως δεν υπάρχει και αρχή ή τέλος". Δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Κοιτώντας το έργο, που έχει σχεδόν 3 μέτρα ύψος και 5 πλάτος, καταλαβαίνουμε πως αν δεν έλεγχε τη ροή και αν δεν ήξερε τι κάνει, το αποτέλεσμα θα ήταν άλλο. Το τεράστιο μέγεθος του πίνακα δημιουργεί την αίσθηση στο θεατή ότι περιβάλλεται από το έργο. Το μέγεθος, δηλαδή, έχει άμεση σχέση με τη σύνθεση. Το βλέμμα κινείται από τη μια "συμπλοκή" χρώματος και γραμμών στην άλλη. Τα μαύρα και τα άσπρα ίχνη μοιράζονται σε όλο το έργο. Πουθενά δεν υπάρχει κάτι σε βάρος κάποιου άλλου στοιχείου. Διαδοχικές σπείρες, εντάσεις που μας πλησιάζουν, λεπτές γραμμές που απομακρύνονται κάνουν το θεατή να νιώθει ότι μπροστά του ξετυλίγεται ένας ρυθμός, ότι βρίσκεται μπροστά σε μια γιορτή ενός γαλαξία που εκρήγνυται μπροστά στα μάτια του. Το βλέμμα πηγαίνει πίσω, όπου οι γραμμές λεπταίνουν, και ξανάρχεται μπροστά, όπου το χρώμα πυκνώνει βαρύτερο. Έχουμε έναν αυτοσχεδιασμό όπως στη μουσική τζαζ.

Όταν τέλειωνε το έργο ο ζωγράφος, αποφάσιζε σε ποιο σημείο θα έκοβε τον καμβά. Πολλές φορές, αφού κοιτούσε το έργο και το αφομοίωνε, επανερχόταν και, επεμβαίνοντας ξανά, το διόρθωνε.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΑΛΜΠΕΡΤΟ ΤΖΙΑΚΟΜΕΤΙ

Αφού πήρε τα πρώτα μαθήματα από τον καλλιτέχνη πατέρα του, και αφού σπούδασε για λίγο σε σχολές τέχνης στη Γενεύη, ο Τζιακομέτι, το 1922, πήγε στο Παρίσι και σπούδασε επί 5 χρόνια στο εργαστήριο του Μπουρντέλ. Παρ' όλη την κλασική οργάνωση του εργαστηρίου Μπουρντέλ, ο Τζιακομέτι επηρεάστηκε από τον Κυβισμό αλλά και από τον Μπρανκούζι.

Από το 1929 ήδη δημιουργούσε κλουβόσχημα έργα και τοποθετούσε στη σύνθεσή τους στοιχεία από τον Κονστρουκτιβισμό, αλλά και από το Σουρεαλισμό. Η σουρεαλιστική περίοδος στο έργο του τέλειωσε περίπου το 1935

Από το 1940 και μετά οι μορφές του αποκτούν τραχιά υφή, ενώ λεπταίνουν και επιμηκύνονται τόσο, που, σκελετώδεις πλέον, χάνουν την υλικότητά τους.

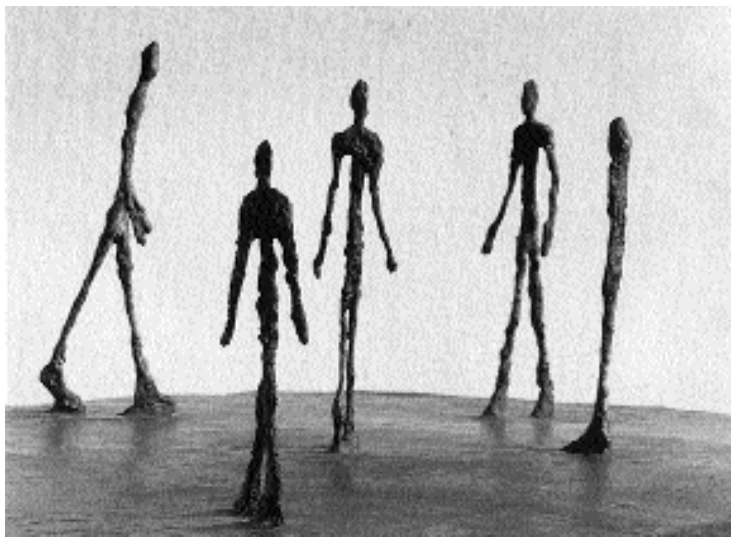
Αυτό που είχε αρχίσει ως απλή σπουδή έγινε η περιπέτεια της ζωής του: η φαινομενολογική προσέγγιση της πραγματικότητας. Το 1947 οι χωρίς μάζα, χωρίς βάρος εικόνες της πραγματικότητας, εκφράστηκαν σε ένα σκελετώδες στιλ , με φιγούρες λεπτές "σαν σπίρτα". Το 1950 έγινε γνωστός, κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες, μέσα απο δύο εκθέσεις στην γκαλερί Πιερ Ματίς, στη Νέα Υόρκη, και μέσω του δοκιμίου που έγραψε για τη δουλειά του ο Γάλλος φιλόσοφος υπαρξιστής Ζαν Πωλ Σαρτρ.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του δούλεψε σε μορφές χωρίς περιγράμματα ή επίπεδα. Ένιωθε ότι η πραγματικότητα δε σχετιζόταν με τον τρόπο που κάποιος την αντιλαμβάνεται. Η πραγματικότητα απλώς υπήρχε.

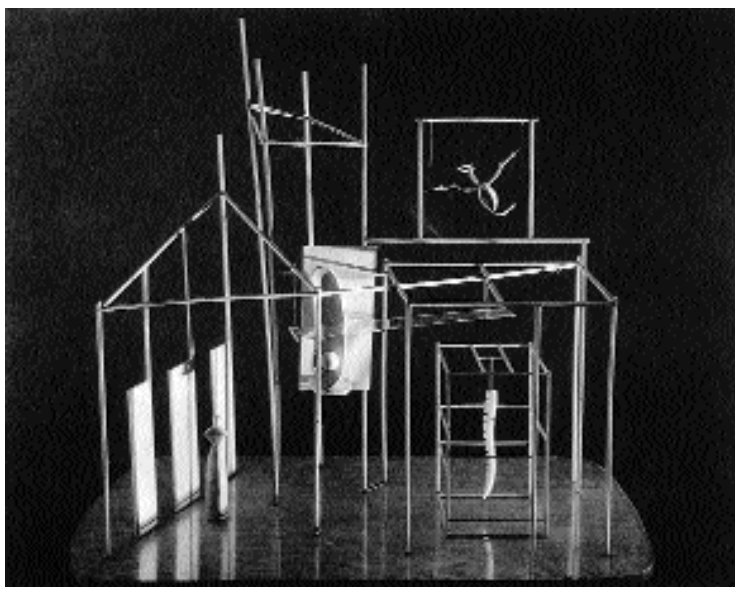
Ο Τζιακομέτι ήταν ένας από τους ξεχωριστούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Την ώρα που οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας είχαν στόχο το μη αναπαραστατικό ή την έκφραση ποιοτήτων, πέρα από την ομοιότητα με το πραγματικό, εκείνος δούλευε για τον άπιαστο στόχο να αποδώσει τη μορφή έτσι όπως την αντιλαμβάνεται στην πραγματικότητα ο θεατής. Γι' αυτό το λόγο εισήγαγε μια νέα έννοια στη γλυπτική, εκείνη της απόδοσης της απόστασης.

Ο Τζιακομέτι, διανοούμενος αφιερωμένος στην τέχνη, εξακολούθησε να ζει στο υγρό στούντιο στο Μονπαρνάς ακόμα και μετά τη φήμη και τα πλούτη που απέκτησε, γεγονός που τον καθιέρωσε στα μάτια των συγχρόνων του, ειδικά στη μεταπολεμική γενιά, ως θρυλική μορφή, ενώ ακόμη βρισκόταν στη ζωή.

Στο έργο "Πλατεία μεγαλούπολης", οι μορφές αποτελούν μία ομάδα. Αντιλαμβανόμαστε ότι βρίσκονται σε πλατεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι καθεμιά στρέφεται προς διαφορετική κατεύθυνση. Ο πηλός, κομμένος σε αδρά κομμάτια, αρκέστηκε σχεδόν να ντύσει μόνο την αρματούρα (σιδερένιος σκελετός που στηρίζει τον εύπλαστο πηλό όταν χτίζεται μια φιγούρα). Η κάθε μορφή, μόλις άρχισε να αρθρώνεται, έμεινε εκεί, απομακρυσμένη σε χώρο και χρόνο. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι της μακρινής ματιάς, έτσι καθώς οι μορφές τρεμοπαίζουν στο φως, και νιώθει κανείς πως σε λίγο θα χαθούν στην αχλή της ατμόσφαιρας. Το φως δεν μπορεί σχεδόν να σταθεί επάνω τους. Είναι σχεδόν διάφανες. Νομίζουμε ότι βλέπουμε την πλατεία και τις μοναχικές φιγούρες από μακριά. Όσο όμως κι αν πλη-



Εικ. 15. *Α. Τζιακομέτι, "Πλατεία μεγαλούπολης" (1948-1949), μπρούντζος, ύψος 0,56 μ., Ιδιωτική Συλλογή.*

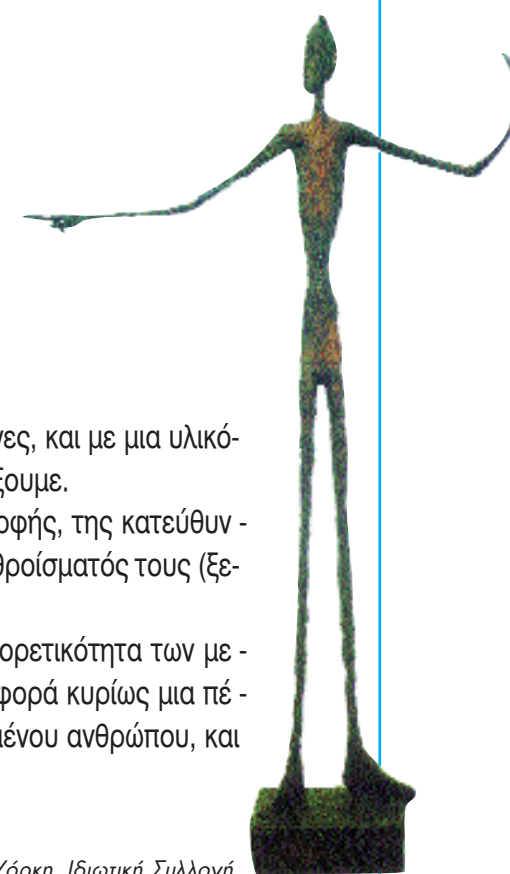


Εικ. 16. *Α. Τζιακομέτι, "Το ανάκτορο στις 4 το πρωί" (1932-1933), ξύλο, γυαλί, σύρμα, σπάγκος, 0,23 x 0,72 x 0,40 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

σιάσουμε, αυτές δε μεγαλώνουν. Δεν έρχονται κοντά μας. Έτσι ψηλόλιγνες, και με μια υλικότητα που ίσα τις κάνει ορατές, παραμένουν μακριά, ακόμα κι αν τις αγγίξουμε.

Η πλοκή της σύνθεσης βρίσκεται ανάμεσα στις κινήσεις της κάθε μορφής, της κατεύθυνσής της, των κενών που δημιουργούν οι φιγούρες μεταξύ τους, του συναθροίσματός τους (ξεκινώντας από δεξιά, διακρίνουμε δύο, δύο και μία σιλουέτες).

Παρ'όλο που ο τίτλος παραπέμπει στην οργάνωση χώρου και η διαφορετικότητα των μεγεθών στην ένταξη των γλυπτών μέσα στο χώρο, το έργο φαίνεται ότι αφορά κυρίως μια πέραν του πραγματικού αλληγορία της ανθρώπινης μοίρας, του απομονωμένου ανθρώπου, και ότι θέτει θέματα υπαρξιακά για την αγωνία του και την αποξένωσή του.



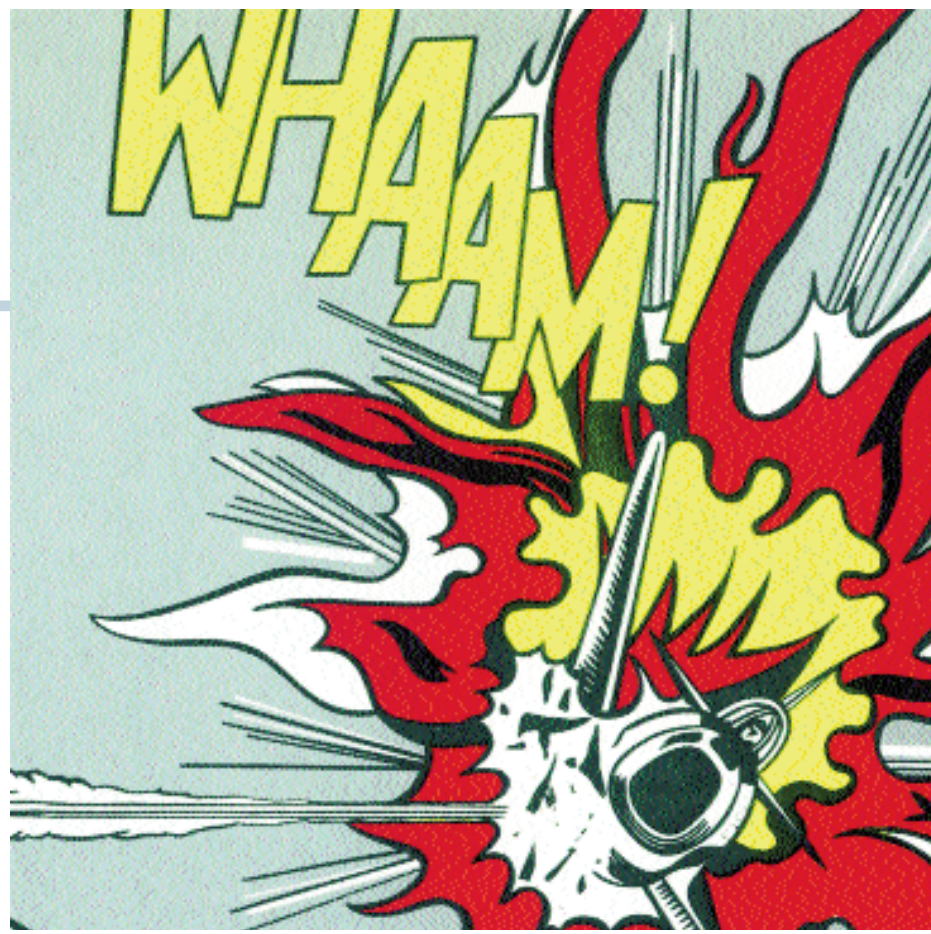
Εικ. 17. *Α. Τζιακομέτι, "Άνθρωπος που δείχνει" (1947), μπρούντζος, ύψος 1,79 μ., Ν. Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Δοκιμάστε να ζωγραφίσετε αφήνοντας ρευστό χρώμα να πέφτει από ψηλά σε χαρτί που έχετε τοποθετήσει στο πάτωμα. Φροντίστε να είναι μεγάλων διαστάσεων (χαρτί του μέτρου), ώστε να μην υπάρχει κίνδυνος να λερωθεί το πάτωμα. Γυρίστε γύρω από το χαρτί και απλώστε το χρώμα ακολουθώντας με τα χέρια τη φορά του σώματος. Πόσο μοιάζει το έργο σας με το έργο του Πόλοκ; Τι έχετε να παρατηρήσετε;
2. Συγκρίνετε ένα έργο του Πόλοκ και ένα του Ντυμπυφέ. Τι διαφορές και τι ομοιότητες εντοπίζετε;
3. Συγκρίνετε ένα έργο του Μουρ με ένα έργο του Τζιακομέτι. Βρείτε τις ομοιότητες και τις διαφορές.
4. Ως κριτικός τέχνης, διαλέξτε έναν από τους γλύπτες που εξετάστηκαν σε αυτό το κεφάλαιο. Πώς θα υπερασπιστείτε το έργο του;

19

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960, 1970, ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1980 - 1990



Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein, 1923-), Ουάαμ!, μάγνα σε μουσαμά σε δύο πίνακες,, Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι, λεπτομέρεια.*

19. Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960 Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1970 ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1980-1990

- ΠΟΠ ΑΡΤ,
- ΟΠ ΑΡΤ,
- ΚΙΝΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ,
- ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ
- ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Η Δεκαετία του 1960

Η δεκαετία του '60 ήταν η δεκαετία της βιομη - χανικής ανάπτυξης, της υπερκατανάλωσης, της αύξησης των μέσων επικοινωνίας, του μαγνητοφώνου και της τηλεόρασης. Το 1961 εκτοξεύτηκε από τη Σοβιετική Ένωση ο πρώτος επανδρωμένος δορυφόρος με τον Γιούρι Γκαγκάριν, και το 1969 οι Αμερικανοί 'Ωλντριν, Άρμστρονγκ και Κόλινς, με το διαστημόπλοιο Απόλλων 11, προσεδαφίστηκαν και περπάτησαν στο φεγγάρι. Το 1963 ξεκίνησε στην Αμερική ο πόλεμος του Βιετνάμ (1963-1975) με ολέθριες συνέπειες. Την ίδια χρονιά δολοφονήθηκε ο πρόεδρος της Αμερικής Τζων Φ. Κένεντυ. Το 1967 σκοτώνεται ο επαναστάτης Κουβανός Τσε Γκεβάρα (1928-1967), στου οποίου το πρόσωπο χιλιάδες νέοι σε όλο τον κόσμο έβλεπαν το ρομαντικό αγωνιστή που διεκδικούσε, με αντάλλαγμα τη ζωή του, έναν καλύτερο κόσμο. Το Μάιο του 1968 ξέσπασε στη Γαλλία το φοιτητικό κίνημα. Ολόκληρη η γενιά του '68 χαρακτηρίστηκε απο τη μαχητική αμφισβήτηση του κατεστημένου και άνισου κόσμου στον οποίο δεν ήθελε να συμμετέχει. Την ίδια χρονιά στην Αμερική δολοφονήθηκε ο ειρηνιστής πάστορας Μάρτιν Λούθερ Κινγκ, που είχε αφιερώσει τη ζωή του στον αγώνα για καλύτερες συνθήκες ζωής των καταπιεσμένων μαύρων. Οι νέοι Αμερικανοί επαναστατούσαν, με ογκώδεις συγκεντρώσεις και συλλαλητήρια, σε ένα γενικό κλίμα δυσανεξίας για μια Αμερική που επέβαλλε στυγνά δικτα-

τορικά καθεστώτα σε άλλα κράτη, που έστελνε τους νέους της σε έναν παράλογο αλλά και ολέθριο πόλεμο στο Βιετνάμ, που αντιμετώπιζε άνισα και ρατσιστικά τις μειονότητες μέσα στη χώρα.

Οι δεκαετίες 1960-1970 ήταν τα χρόνια των κινημάτων της αμφισβήτησης. Το φεμινιστικό κίνημα έθεσε σε νέα βάση το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας. Οι πράσινοι, οι οικολόγοι, οργανώθηκαν και άρχισαν να πιέζουν τις κυβερνήσεις να σταματήσουν την αλόγιστη καταστροφή της φύσης. Εμφανίστηκαν οι χίπις, νέοι αντικομφορμιστές που ζούσαν ομαδικά, άφηναν μακριά μαλλιά, ντύνονταν ιδιόρρυθμα, τραγουδούσαν την ειρήνη και αυτοαποκαλούνταν "παιδιά των λουλουδιών".

Μέσα σε αυτό το κλίμα ο καλλιτέχνης ένιωσε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του τόσο με το έργο του όσο και με το κοινό του. Αμφισβήτησε όλο και περισσότερο την ανάγκη επίδειξης καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και ανέτρεξε σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Η ιδέα απέκτησε τον κυρίαρχο λόγο, ενώ η εκτέλεση του έργου είχε πια όλο και λιγότερη σημασία. Μέσα σε μια υπερκαταναλωτική κοινωνία, αμφισβήτησε τη μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο, όλο και πιο εφήμερο και γι' αυτό "λαϊκότερο", το ήθελε να απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους. Φτώχυνε λοιπόν τα υλικά του, που τα απέσπασε από την καθημερινή ζωή, σε μία προσπάθεια ταύτισης της τέχνης με τη ζωή. Ο καλλιτέχνης αρνήθηκε την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης και δημιούργησε έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο επέμενε να τα δει ο θεατής και να τα βιώσει σαν αισθητική εμπειρία.

Ποπ Άρτ

Αντίδραση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην Αφαίρεση, η Ποπ Αρτ (pop=popular =λαϊκός) ήταν μια επιστροφή στον κόσμο της αναπαράστασης. Μία επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία. Τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική (στο βαθμό που μπορούμε πια να μιλάμε για τις δύο αυτές τέχνες χωριστά, αφού τα όριά τους αμβλύνονται), επανήλθαν προς εξέταση το κολάζ και οι δυνατότητες που παρείχαν στους καλλιτέχνες τα ready mades, η αξιοποίηση δηλαδή των έτοιμων αντικειμένων της μαζικής παραγωγής, στο πνεύμα κυρίως του δασκάλου του Ντανταϊσμού Μ.Ντυσάν, χωρίς τον οποίο άλλωστε θα ήταν αδιανόητες πολλές μορφές της μεταπολεμικής τέχνης μέχρι σήμερα.

Η Ποπ Αρτ εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Μεγάλη Βρετανία με μια ομάδα νέων καλλιτεχνών (κυρίως με τον Τζ. Χάμιλτον και τον Ε. Παολότσι), αρχιτεκτόνων και συγγραφέων, που πραγματοποιούσαν συναντήσεις στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου. Εξερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι διαφημίσεις διαμορφώνουν συμπεριφορές, πρότειναν μια "λαϊκή" τέχνη, με την έννοια ότι δεν ήθελαν μια τέχνη "υψηλή", αλλά μια τέχνη που να απευθύνεται στα πλατιά στρώματα του λαού και να αξιοποιεί εικόνες και αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας και του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος, όπως διαφημίσεις, φωτογραφίες, πρωταγωνιστές της μουσικής και του κινηματογράφου, κόμικς και άλλα.

Στη δεκαετία 1956-1966, η Ποπ Αρτ διαδόθηκε γρήγορα από το Λονδίνο στη Νέα Υόρκη και σε ολόκληρο τον κόσμο. Στην Νέα Υόρκη η Ποπ βρή-

"Το έργο πρέπει να είναι λαϊκό, (να έχει γίνει για τις μάζες) να είναι εφήμερο (να μην μπορεί να διατηρηθεί πολύ), αναλώσιμο (να ξεχνιέται γρήγορα), φτηνό, να παράγεται μαζικά, να είναι νέο (προσανατολισμένο στη νεολαία), χωρατατζίδικο, σέξι, παιχνιδιάρικο, δελεαστικό και, τέλος, χωρίς αυτό να είναι λιγότερο σημαντικό, να είναι εμπορικό και επιχειρηματικό". Είναι ο περίφημος ορισμός που έδωσε το 1957 ο Χάμιλτον για τα στοιχεία που ορίζουν ένα έργο ως Ποπ Αρτ.

κε απρόσκοπτα το "φυσικό της χώρο". Δεν είναι τυχαίο που σε αυτά τα κέντρα της βιομηχανοποίησης και της εμπορευματοποίησης των πάντων, μέσα στην κυριαρχία των μαζικών μέσων ενημέρωσης, αναπτύχθηκε αυτή η έκφραση, που αξιοποίησε το περιβάλλον για τη δημιουργία νέων θεμάτων. Η βασική διαφορά ανάμεσα στην αγγλική Ποπ και την αμερικανική εντοπίζεται στο ότι η πρώτη στέκεται πιο κριτικά απέναντι στα μέσα που χρησιμοποιεί. Η αμερικανική χρησιμοποιεί αδιακρίτως "μπουκάλια κόκα κόλας και κουτιά τσιγάρων, επιστολικές κάρτες και υλικά περιτυλίγματος, διαφημίσεις αυτοκινήτων και σωληνάρια του κέτσ-απ, ψυγεία, αυτοκίνητα, έπιπλα, και φρυγανιέρες...", χωρίς περιορισμούς, χωρίς συναισθηματική ή κριτική διάθεση.

Νεορεαλισμός

Στη Γαλλία προτιμήθηκε ο όρος Νεορεαλισμός από τον όρο Ποπ Αρτ. Εκπροσωπήθηκε από τον Αρμάν, που άδειασε στο χώρο της γκαλερί ένα σωρό παλιόχαρτα, τον Μαντζόνι, που πουλούσε κονσερβοποιημένη την αναπνοή του ως "αναπνοή του καλλιτέχνη", τον Κλάιν, που χρησιμοποιούσε στις "ανθρωπομετρίες" του αντί για πινέλο γυμνά μοντέλα βουτηγμένα στο χρώμα, τον Σεζάρ, που αξιοποιούσε τα συμπιεσμένα μέταλλα από τα νεκροταφεία αυτοκινήτων, τον Τίνγκελυ, που κατασκεύαζε θορυβώδεις μηχανές οι οποίες αυτοκαταστρέφονταν.

Όλοι, με τα έργα τους, τόνισαν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη επισημαίνοντας ακριβώς ότι ο καλλιτέχνης έχει τη δύναμη να αναγορεύει σε τέχνη ό,τι εκείνος επιλέγει.

Χάπενινγκς και Καλλιτεχνικά Περιβάλλοντα

Μια από τις καθοριστικές ιδέες της Ποπ Αρτ, αλλά και γενικά της τέχνης των δεκαετιών 1960-1970, ήταν η ιδέα της κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην "τέχνη" και τη "ζωή". Το έργο της τέχνης έπρεπε να είναι ένα συμβάν, μια δράση, ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο θεατής εισέρχεται και περιβάλλεται. Όπως βιώνει την πραγματική ζωή, έτσι πρέπει να βιώσει και το έργο τέχνης, με όλες του τις αισθήσεις. Οι καλλιτέχνες αρνήθηκαν την αντιμετώπιση του έργου τέχνης ως εμπορεύσιμου αντικειμένου και το μετέτρεψαν σε εμπειρία και σε συμβάν (χάπενινγκ). Ο Άλαν Κάπροου, (Allan Kaprow) υπήρξε ο δημιουργός των χάπενινγκς, που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά το 1959 σε γκαλερί της Νέας Υόρκης.

Το 1962 ιδρύθηκε στη Γερμανία από μια ομάδα καλλιτεχνών της ακραίας πρωτοπορίας το κίνημα Fluxus (Φλούξους). Το Φλούξους, που στα λατινικά σημαίνει ρευστός, απέβλεπε στην ανανέωση των ντανταϊστικών εκφράσεων και προσπάθησε να απαλείψει τα όρια ανάμεσα στο θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες. Το κίνημα ήταν περισσότερο μια διάθεση και ένα πνεύμα, που έγινε μύθος και που διατηρείται ζωντανός ως τις μέρες μας.

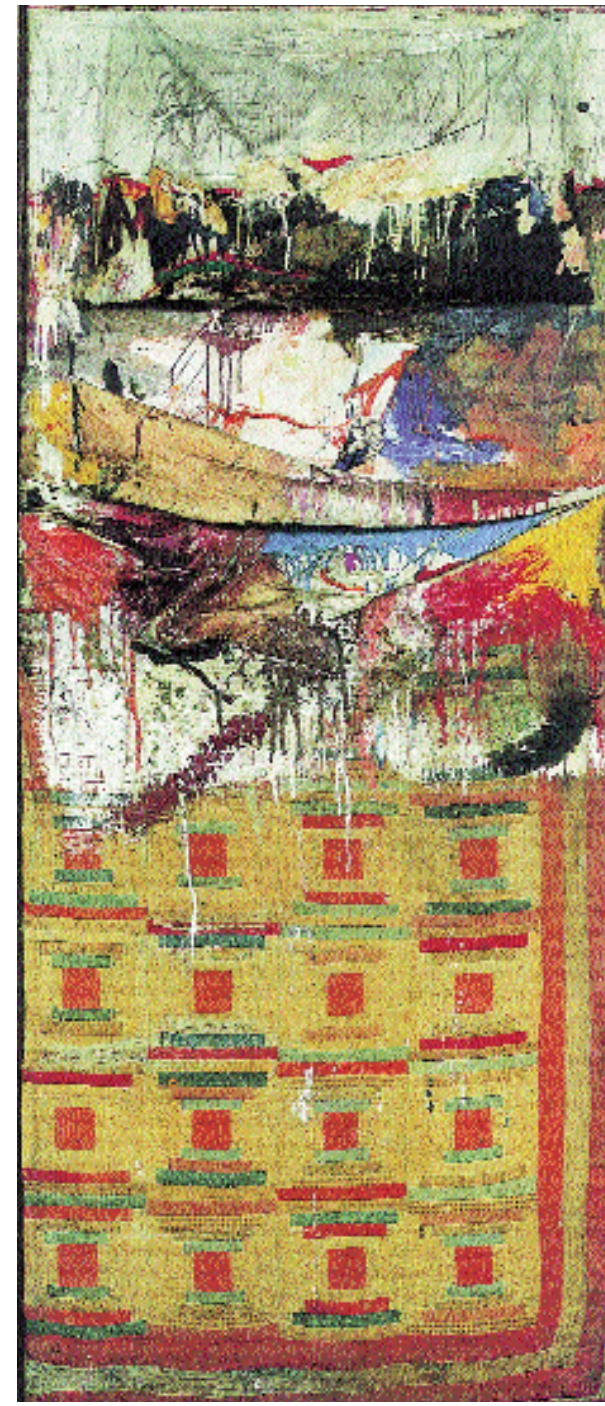
Για το χάπενινγκ (το συμβάν) ο ζωγράφος Άλαν Κάπροοου δίνει τον εξής ορισμό: "Είναι μια σειρά γεγονότων που μπορούν να πραγματοποιηθούν ή να συλληφθούν ανεξάρτητα από το χώρο ή το χρόνο. Τα υλικά τους μπορεί να κατασκευαστούν, να ληφθούν άμεσα από ό,τι υπάρχει διαθέσιμο ή να τροποποιηθούν ελαφρά. Οι δράσεις μπορεί να επινοηθούν εκείνη τη στιγμή ή να είναι συνηθισμένες καθημερινές πράξεις. Σε αντίθεση με ένα θεατρικό έργο ένα χάπενινγκ μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ένα σούπερ μάρκετ, σε ένα αυτοκίνητο που τρέχει στον αυτοκινητόδρομο, κάτω από ένα σωρό κουρέλια ή στην κουζίνα ενός φίλου, μία ή περισσότερες φορές. Ένα πολλαπλό χάπενινγκ μπορεί να διαρκέσει περισσότερο από ένα χρόνο. Το χάπενινγκ εκτελείται σύμφωνα με κάποιο σχέδιο αλλά χωρίς πρόβες, χωρίς κοινό και χωρίς επαναλήψεις. Είναι τέχνη, αλλά μοιάζει περισσότερο με πραγματική ζωή". Με αυτά τα λόγια είναι προφανές ότι στόχος του χάπενινγκ είναι το σπάσιμο του τριγώνου "ατελιέ-γκαλερί-μουσείο", μέσα στα οποία πραγματοποιείται η τέχνη. Όμως, την ίδια στιγμή, τόσο το χάπενινγκ όσο και η τέχνη που αξιοποιεί καθημερινά καταναλωτικά αντικείμενα δε θα αναγνωρίζονταν ως έργα τέχνης έξω από αυτό το πλαίσιο (γκαλερί, μουσείο), που τα καταξιώνει ή τα ερμηνεύει ως τέτοια.

Εικ. 1. *Ρ. Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-), "Τι είναι αυτό που κάνει τα σπίτια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα" (1956), κολάζ, 0,26 x 0,25 μ., Καλιφόρνια, Ιδιωτική Συλλογή.*

Χωρίς να γίνεται σατιρικός, ο Χάμιλτον παρουσιάζει το εσωτερικό ενός μοντέρνου διαμερίσματος στο οποίο απεικονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος. Η γυναίκα που ποζάρει αυτάρεσκα και ο μυώδης άνδρας με τη ρακέτα που γράφει ΠΟΠ, μοιάζουν να ενσαρκώνουν το πρότυπο της μοντέρνας ζωής, προβάλλοντας τα υλικά αγαθά που τη χαρακτηρίζουν: τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφημίσεις.

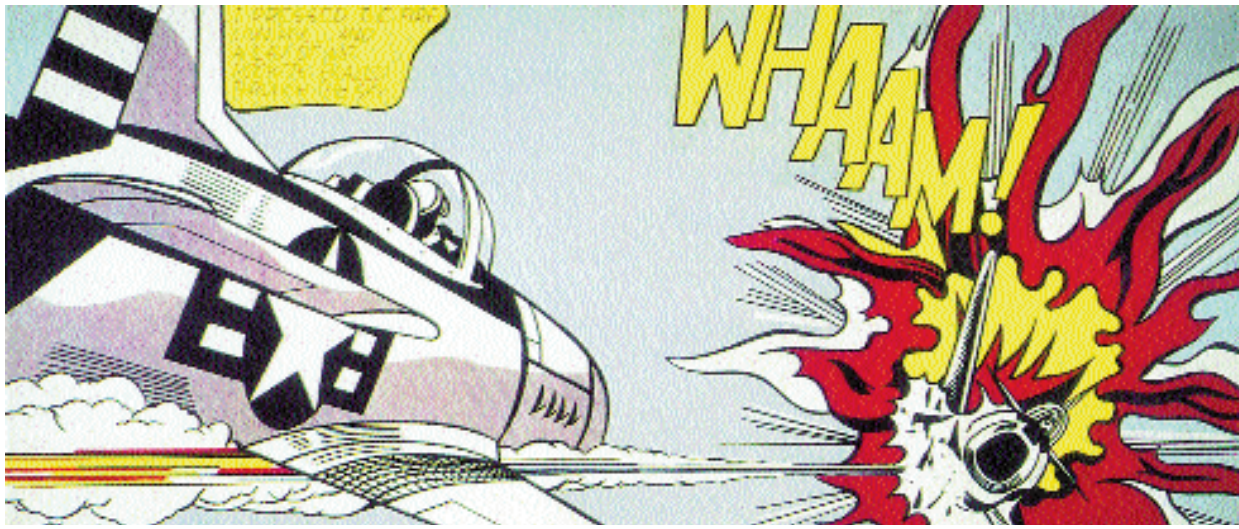
Εικ. 2. *Τζάσπερ Τζόουνς (Jasper Johns, 1930-), Ζωγραφική σε μπρούντζο (κουτιά μπίρας) (1960), χρώμα σε μπρούντζο, 0,14 x 0,20 x 0,12 μ.*

Ο καλλιτέχνης "παίζει" με τη ζωγραφική ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ενώ η χρήση καθημερινών αντικειμένων, δουλεμένων εξαρχής από τον καλλιτέχνη, δίνει νέες διαστάσεις στο πραγματικό.



Εικ. 3. *Ρ. Ράουσενμπεργκ (Robert Rauschenberg, 1925-), "Το κρεβάτι" (1955), κατασκευή, 1,88 x 0,79 μ., Νέα Υόρκη, Συλλογή Λεο Καστέλι.*

Ο καλλιτέχνης εδώ χρησιμοποίησε για μουσαμά το πάπλωμα, το μαξιλάρι και τα σεντόνια του κρεβατιού του, ζωγράφισε με τη μέθοδο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού επάνω στο στρώμα και στα σεντόνια και ύστερα, αφού το κορνίζωσε, το κρέμασε στον τοίχο. Πρόκειται για τη "συνδυασμένη ζωγραφική", (combine painting), που προφανώς έχει τις ρίζες της στα κολάζ των ντανταϊστών, ενώ στόχος της είναι η ταύτιση της τέχνης με τη ζωή.



Εικ. 4. *Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein, 1923-), "Ουάαμ!", μάγνα* σε μουσαμά σε δύο πίνακες, 1,73 x 4,06 μ., Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.*

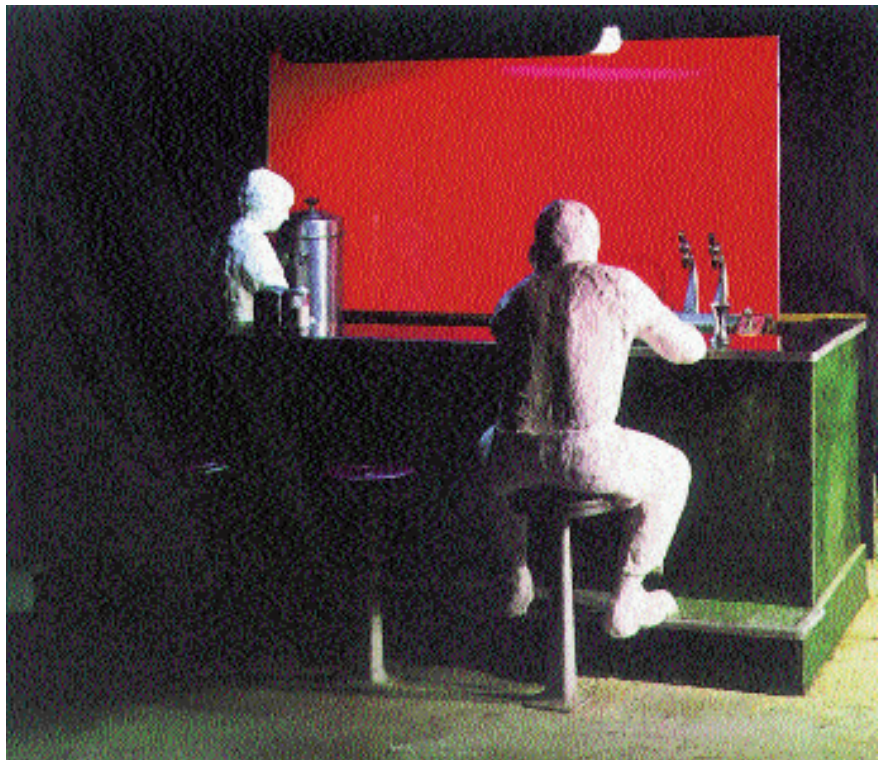
Ο καλλιτέχνης επέλεξε εικόνες από τα πιο κοινά κόμικς, μεγέθυνε τις εικόνες με απόλυτη πιστότητα σε λάδι ή σε ακρυλικό και κατέγραψε τους ήρωες και τα πρότυπα της σύγχρονης Αμερικής. Δεν είχε πρόθεση να σχολιάσει ή να επικρίνει τη σκηνή, απλώς, όπως και οι υπόλοιποι Ποπ καλλιτέχνες, θέλησε να καταγράψει το σύγχρονο κόσμο και το σύγχρονο αστικό τοπίο.

Εικ. 5. *Άντυ Γουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987), "Μαίρι - λυν Μονρόε" (1962), λάδι, ακρυλικό και μεταξοτυπία σε μουσαμά, 0,51 x 0,41 μ., Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο καλλιτέχνης τον οποίο το κοινό συνέδεσε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον με την Ποπ Αρτ είναι ο Άντυ Γουόρχολ. Το έργο του καλλιτέχνη δίνει έμφαση στα είδωλα της επικαιρότητας ή επαναλαμβάνει μοτίβα από τη διαφήμιση, με στόχο τη μηχανοποίηση και αυτής της καλλιτεχνικής διαδικασίας, διατηρώντας απέναντι στα πράγματα μια αδιαφορία και έναν τόνο απάθειας.

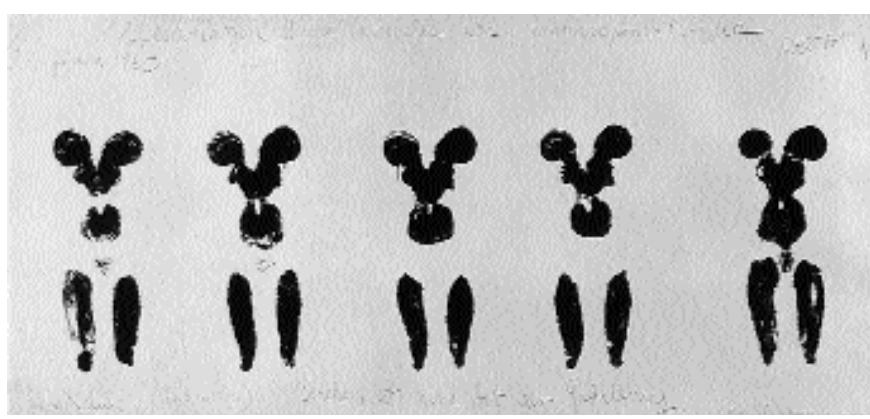
Εικ. 6. *Κάπροου (Allan Kaprow,1927-), "Νοικοκυριό" (1964), χάπενινγκ που οργανώθηκε από τους φοιτητές του Πανεπιστημίου Cornell.*

Ο Κάπροου, στη δεκαετία του '60, είναι ο κύριος εισηγητής του χάπενινγκ, του "συμβάντος", εκείνης δηλαδή της καλλιτεχνικής έκφρασης στην οποία ο καλλιτέχνης οργανώνει μια δράση όπου ο θεατής μπορεί να συμμετέχει ή απλώς να παρακολουθεί. Η δράση αποτυπώνεται με τη φωτογράφιση. Αυτή η μορφή καλλιτεχνικής δράσης, που έχει τις ρίζες της στις ντανταϊστικές και φουτουριστικές βραδιές, έγινε αναπόσπαστο μέρος της παγκόσμιας καλλιτεχνικής πρωτοπορίας μέχρι τις μέρες μας.



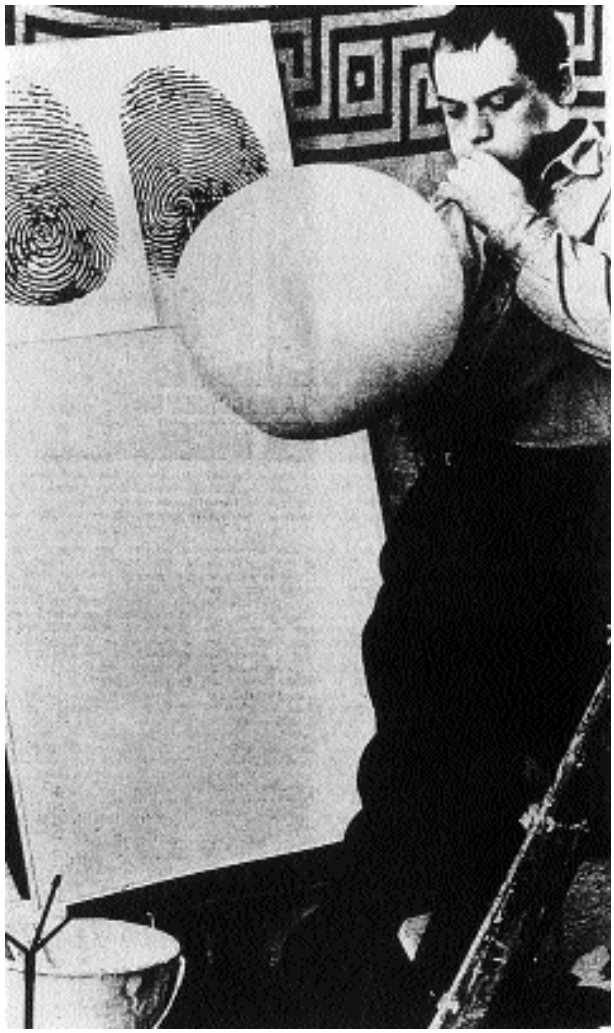
Εικ. 7. *Τζωρτζ Σίγκαλ (George Segal, 1927-2000),"Το δείπνο" (1964-1966), γύψος, ξύλο, 2,64 x 2,74 x 2,21 μ., Μινεάπολις, Κέντρο Τέχνης Walker.*

Τα γύψινα γλυπτά του καλλιτέχνη, βγαλμένα από καλούπια πάνω σε πραγματικούς ανθρώπους, τοποθετούνται σε φυσικό περιβάλλον και δημιουργούν αλλόκοτα σκηνικά που καθρεφτίζουν την υπαρξιακή αποξένωση και μοναξιά του ανθρώπου των μεγαλουπόλεων.

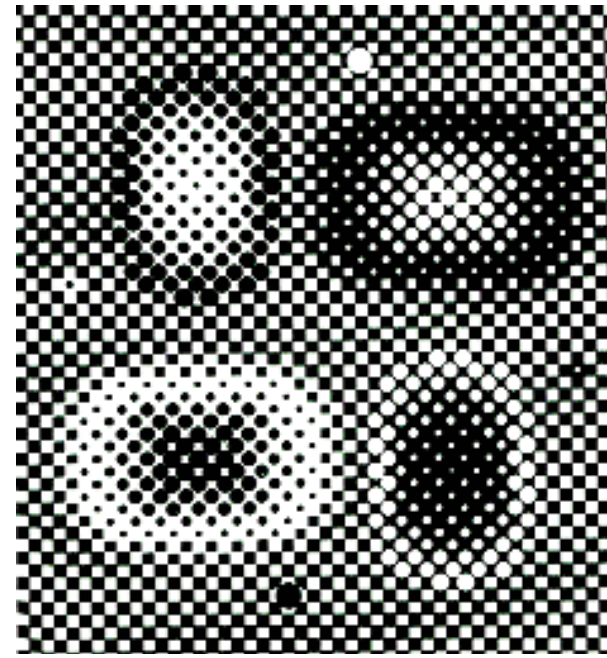


Εικ. 8. *Υβ Κλάιν (Yves Klein, 1928-1962), "Η Δόξα της Νέας Ανθρωπομετρικής Εποχής" (1960), φωτογραφία.*

Από τους πιο ευρηματικούς καλλιτέχνες, ο Κλάιν πειραματίστηκε με ανορθόδοξες μεθόδους για τη δημιουργία των έργων του όπως με αποτυπώματα της φωτιάς, της βροχής αλλά και των ανθρώπινων σωμάτων πάνω σε χρωματισμένους με μπλε χρώμα καμβάδες. Οι "ανθρωπομετρίες" ήταν συμβάντα μπροστά σε κοινό, μέσα σε γκαλερί, και συνοδεύονταν από μουσικούς που έπαιζαν τη "Μονότονη Συμφωνία", σύνθεση του ίδιου του καλλιτέχνη, μιας μοναδικής νότας που παιζόταν συνεχώς για δέκα λεπτά και εναλλασσόταν με δέκα λεπτά παύσης.



Εικ. 9. *Π. Μαντζόνι (Piero Manzoni 1933-1963), "Η Ανάσα του Καλλιτέχνη" (1961), φωτογραφία.*
Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται την ώρα που αιχμαλωτίζει την αναπνοή του μέσα σε ένα μπαλόνι. Με πρότυπο τον Ντυσάν, ο Μαντζόνι δημιούργησε μια σειρά από ειρωνικές χειρονομίες, προβάλλοντας το ρόλο του καλλιτέχνη και τη δυνατότητά του να αναγορεύει σε έργο τέχνης οτιδήποτε επιλέγει, ακόμα και αυτό που παράγει το σώμα του.

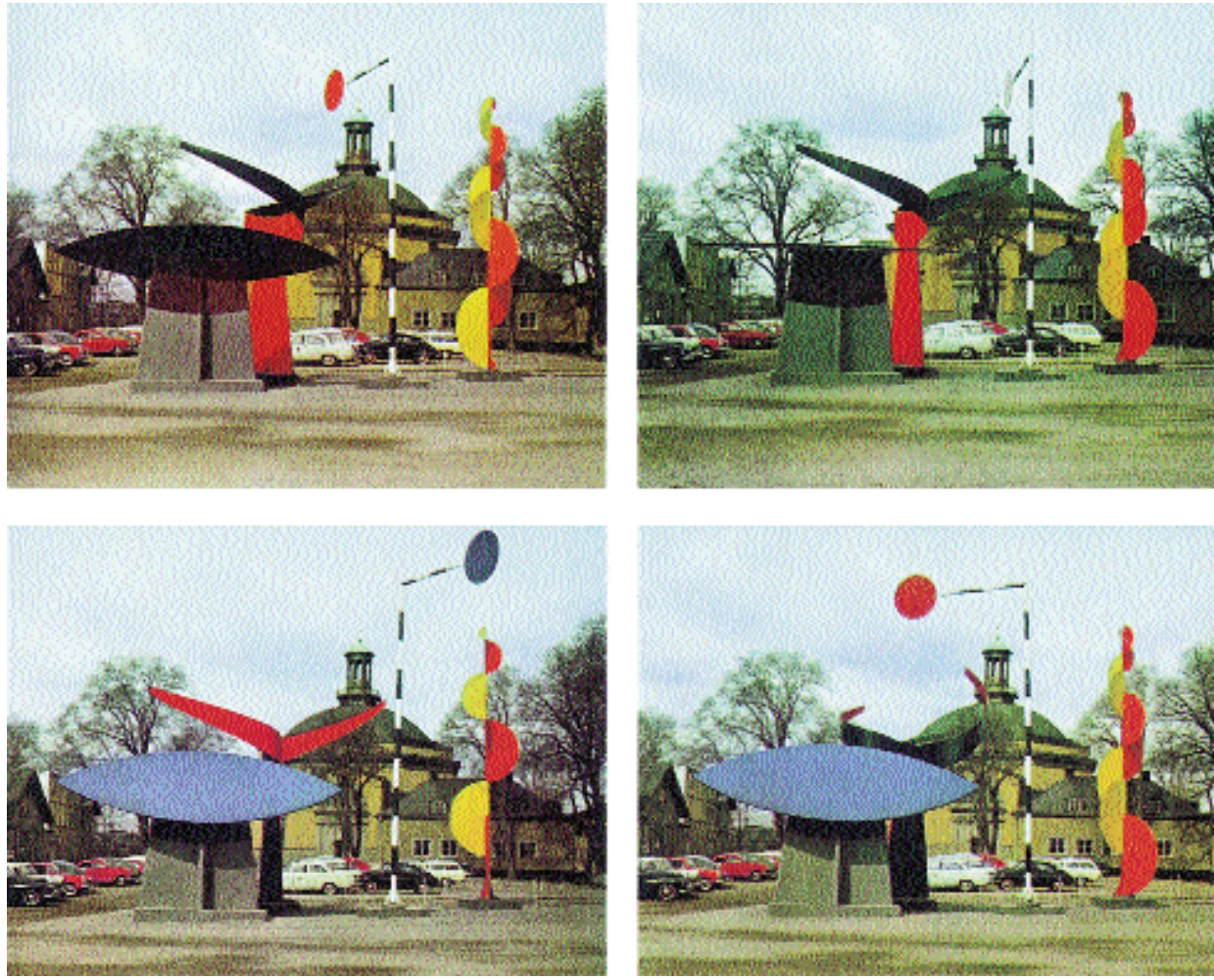


Εικ. 10. *Βίκτορ Βαζαρέλυ (Victor Vasarely, 1908-1997), "Μεταγαλαξίας" (1959).*
Ο Ούγγρος Βίκτορ Βαζαρέλυ είναι ο βασικός δημιουργός της Οπ Αρτ. Ήδη από το 1935 ζωγράφιζε συνθέσεις με επαναλαμβανόμενους ρυθμούς, που μπορούσαν να διεγείρουν το οπτικό νεύρο. Με στραμμένο το ενδιαφέρον του πάντα στην κίνηση μέσω των ψευδαισθητικών εφέ, δημιούργησε ασπρόμαυρα ή έγχρωμα έργα, τα οποία, φαίνονται να πάλλονται μπροστά στα μάτια του θεατή.

Οπ Αρτ και Κινητική Τέχνη.

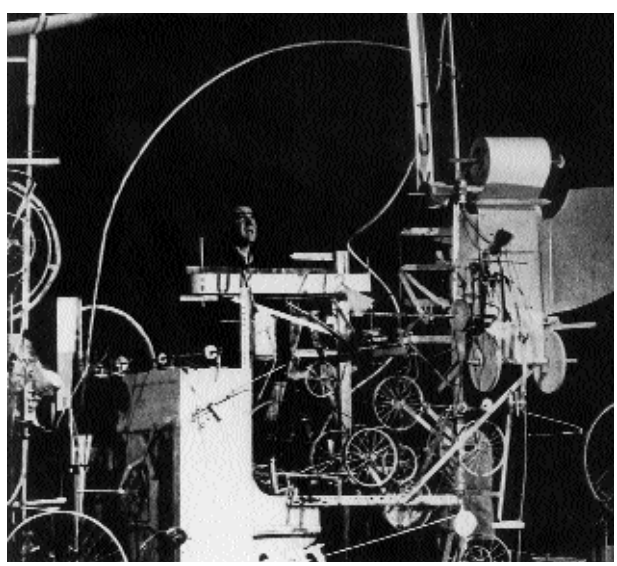
Στη δεκαετία του '60 μια γενιά καλλιτεχνών στράφηκε σε μια ζωγραφική που έχει τις ρίζες της στο Μπαουχάους. Πρόκειται για την Οπτική Τέχνη (Op-tical Art), που εξερεύνησε με τη σειρά της το πρόβλημα της οπτικής πρόσληψης. Η οπτική ζωγραφική στηρίχτηκε στην ψευδαίσθηση, και τα οπτικά εφέ της δημιουργούν στο θεατή την εντύπωση της κίνησης. Σύμφωνα με την τάση που είχε δημιουργήσει η Ποπ Άρτ, της ευρείας δηλαδή διάδοσής της από τα μέσα επικοινωνίας, η Οπ Άρτ πρωτοπαρουσιάστηκε στο περιοδικό *Τάιμ (Time)* της Νέας Υόρκης τον Οκτώβριο του 1964, και ένα χρόνο αργότερα είχε γίνει μόδα στα ασπρόμαυρα ρούχα, στα γυαλιά, και γενικά στα διακοσμητικά αντικείμενα.

Τα έργα της Οπ Αρτ δημιουργούν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Η Κινητική Τέχνη (Kinetic Art) όμως αναπαράστησε την ίδια την κίνηση. Από τα έργα της Κινητικής Τέχνης υπάρχουν εκείνα που κινούνται χωρίς μηχανική δύναμη, τυχαία, από την ώθηση με το χέρι ή από την πνοή του αέρα, όπως είναι τα έργα του Α. Καλντέρ, και υπάρχουν και εκείνα που κινούνται μηχανικά, που χρησιμοποιούν την ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, το νερό ή το φως. Προφανώς πρόκειται περί μηχανών, περίπλοκων ή απλών, στο πλαίσιο της ανάγκης της τέχνης να εν-



Εικ. 11. *Αλεξάντερ Καλντέρ (Alexander Calder,1898-1976), "Τέσσερα στοιχεία" (1962), σταθερά κινητά, μεταλλικά φύλλα και κινητήρες, ύψος 9,2μ., Στοκχόλμη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

Από τα "κινητά" (mobiles) της δεκαετίας του '60, το έργο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, που με ανεξάρτητους κινητήρες περιστρέφονται και κινούνται ασυνάρτητα, αλλάζουν μορφή· αυτή η μετατροπή επηρεάζει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον.



Εικ. 12. *Ζ. Τινγκελύ (Jean Tinguely,1925-), "Προσφορά στη Νέα Υόρκη" (1960), κινητικό γλυπτό, σίδηρος, Νέα Υόρκη.*

Η "αυτοκαταστρεφόμενη" αυτή μηχανή, εκτέθηκε στον κήπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και προκάλεσε σκάνδαλο. Οι μηχανές που δημιουργεί ο καλλιτέχνης, κινούνται, κάνουν θόρυβο, βγάζουν καπνούς, αλλά ως εκεί. Δεν κάνουν τίποτε άλλο. Όπως τις ορίζει ο ίδιος, είναι "ψευδομηχανές". Είναι ένα καυστικό σχόλιο για την επικράτηση των μηχανών και για τους ανθρώπους που εξαρτώνται όλο και περισσότερο από αυτές. Το έργο του πλησιάζει, γι' αυτό το λόγο, το ντανταϊσμό.

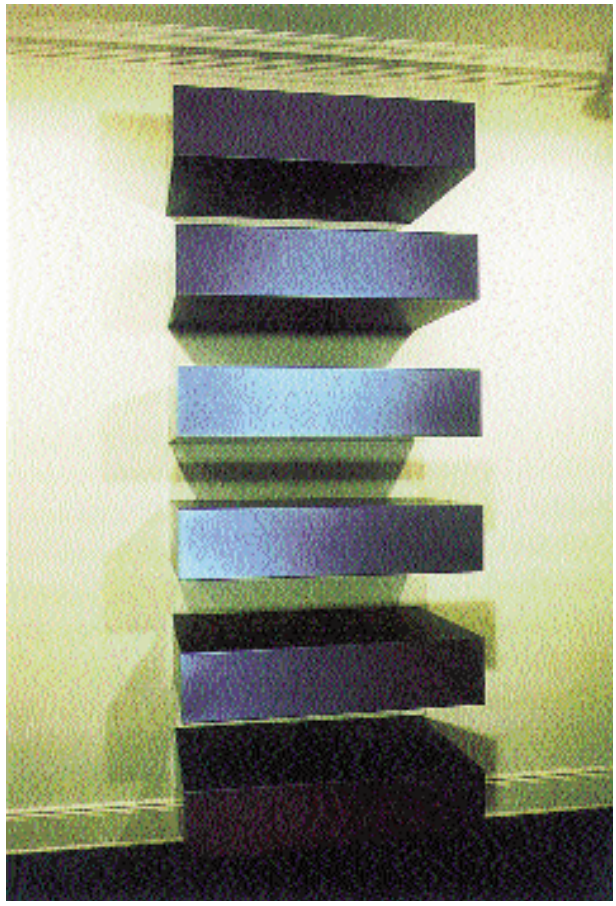
σωματώσει την κίνηση όχι ζωγραφισμένη αλλά ως φυσικό στοιχείο, κάτι που είχε αρχίσει ήδη από τις αρχές του αιώνα με τα έργα των κονστρουκτιβιστών.

Ο Ελβετός Τινγκελύ, οι Έλληνες Τάκις και Χρύσα είναι μερικοί από τους καλλιτέχνες που, καθένας με τον τρόπο του, δούλεψαν στο τρίπτυχο χώρος - φως - κίνηση, με μια γλυπτική έξω από κάθε σύμβαση, υιοθετώντας νέους όρους, για να προσδιοριστεί το έργο τους όπως "φωτοδυναμισμός" ή "χωροδυναμική". Κοινή χαρακτηριστική τάση των καλλιτεχνών που δημιούργησαν γλυπτά της κίνησης και του φωτός ήταν να συγχωνευθεί η τέχνη με τη σύγχρονη επιστήμη.

Μινιμαλισμός

Μια άλλη τάση της δεκαετίας του '60 ήταν να αποκλειστούν από την τέχνη η αυτο-έκφραση, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματισμός που είχαν κυριαρχήσει στην τέχνη του '50 με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και τον Τασισμό. Αυτές οι μορφές κατηγορήθηκαν ότι είχαν προκαλέσει σύγχυση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, καθώς και έναν "ελιτισμό", μέσα στον οποίο οι δημιουργοί θεωρούσαν τους εαυτούς τους "ήρωες του υπαρξισμού", τα δε έργα τους - καταγραφές και της πιο μικρής τους χειρονομίας - "ιερά αντικείμενα", που εμπεριείχαν μεταφυσικά και υπαρξιακά περιεχόμενα.

Σε όλο αυτον το "γεμάτο" τέχνη Αφηρημένο Εξ - πρεσιονισμό του Πόλοκ και του Ντε Κούνινγκ, οι Μινιμαλιστές αντιπαρέθεσαν έναν καθαρό, αυστηρό, "άδειο" από εκφραστικά περιεχόμενα κύβο. Στον αυθορμητισμό και στις ιλιγγιώδεις χειρονομί -



Εικ. 13. *Ντόναλτ Τζάντ (Donald Judd, 1928-1994), Άτιτλο (1965), γαλβανισμένος σίδηρος, 0,23 x 1,02 x 0,79 μ., Μινεάπολις, Ιδιωτική Συλλογή.*

Τα σειραϊκά έργα μπορεί να είναι μια σειρά από επαναλαμβανόμενα όμοια στοιχεία, πρέπει όμως να γίνουν αντιληπτά ως ένα μοναδικό "πράγμα". Η "ολότητα" έχει μεγάλη σημασία στο μινιμαλιστικό έργο και όχι το μικρό στοιχείο που επαναλαμβάνεται.

Εικ. 14. *Άντονι Κάρο (Anthony Caro, 1924-), "Μεσημέρι" (1960), βαμμένο ατσάλι, 2,39 x 3,91 x 0,96 μ., Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή.*

Το έργο του Κάρο, άμεσα συνδεδεμένο με τον κονστρουκτιβισμό και το μινιμαλισμό, εκτείνεται στο χώρο σχεδόν οριζόντια χωρίς βάθρο, κατευθείαν στο έδαφος, ενώ τα μεγάλα, συχνά ατσάλινα βιομηχανικά στοιχεία που το συνθέτουν είναι πολλές φορές βαμμένα με φωτεινά χρώματα, που ελαφραίνουν οπτικά το βάρος τους. Θεωρήθηκε συνεχιστής του Αμερικανού κονστρουκτιβιστή Σμιθ και κυριάρχησε στις δεκαετίες 1960-1970. Εκείνο που πρέπει να προσέξει κανείς στο έργο του είναι η διεύρυνση της γλυπτικής, διότι γλυπτική μπορεί να είναι και μια ανοιχτή δομή στο χώρο, μια αναπτυγμένη οριζόντια σύνθεση ή ακόμα και μια συμπαγής μάζα, όπως ένας τοίχος.

ες του αυτοματισμού, αντέταξαν την τάξη, την ακρίβεια, τη συστηματική μεθοδολογία. Αντέταξαν ορθογώνιες και κυβικές μορφές, αποκαθαρμένες από κάθε μεταφορά ή συμβολικό περιεχόμενο, πρωταρχικές, δηλαδή, δομές που είχαν κύρια χαρακτηριστικά το ευανάγνωστο, την αναλογία, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών.

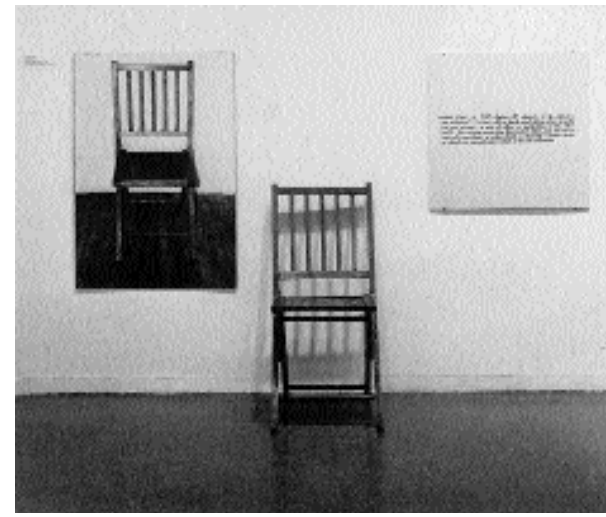
Οι καλλιτέχνες που συνέδεσαν το όνομά τους με τη Μινιμαλιστική ή ABC τέχνη δημιούργησαν γλυπτικά ή "τρισδιάστατα" έργα δηλαδή τελάρα,σε πρωτόγνωρα σχήματα, στις μορφές των οποίων ήταν δύσκολο πάλι να διακρίνει κανείς τα όρια μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής. Τα κύρια χαρακτηριστικά του Μινιμαλισμού ήταν η αυστηρή μαθηματική δομή, τα απλά πρωτογενή σχήματα από βιομηχανικά υλικά (ανοξείδωτο ατσάλι, γαλβανισμένο σίδηρο, υαλοβάμβακα, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα), η κατάργηση του βάθρου και η τοποθέτηση του έργου στο ίδιο οπτικό επίπεδο με το θεατή.

Ο Μινιμαλισμός βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στους αρχιτέκτονες και στους πολεοδόμους, που συνειδητοποίησαν ότι αυτές οι μεγάλης κλίμακας γλυπτικές κατασκευές ήταν η καταλληλότερη διακόσμηση του νέου αστικού τοπίου, και στους γλύπτες όπως ο Καλντέρ, ο Κάρο κ.ά., που διαμόρφωσαν με το έργο τους κήπους, πλατείες, εισόδους κτιρίων.

Η Δεκαετία του 1970: μετά το Μινιμαλισμό Εννοιακή Τέχνη

Ο Μινιμαλισμός γέννησε πολλές αντιδράσεις. Η τάση του για πλήρη παραίτηση από κάθε περιεχόμενο τον έκανε να φαίνεται σαν μια απόπειρα απόδρασης από την πραγματικότητα και τη ζωή, η οποία ήταν γεμάτη από πολιτικά σκάνδαλα (υπόθεση Γουώτεργκέιτ), κοινωνικές ανισότητες και κατάπίεση, πορείες ειρήνης και διαμαρτυρίες για την αλόγιστη μόλυνση της φύσης.

Η πρώτη αντίδραση αφορούσε την ίδια τη φύση του έργου τέχνης ως αντικειμένου που υπόκειται, όπως όλα τα άλλα αντικείμενα του καταναλωτισμού, στην αγορά και στην πώληση. Η αναζήτηση στράφηκε προς μια περιοχή όπου η τέχνη δε θα

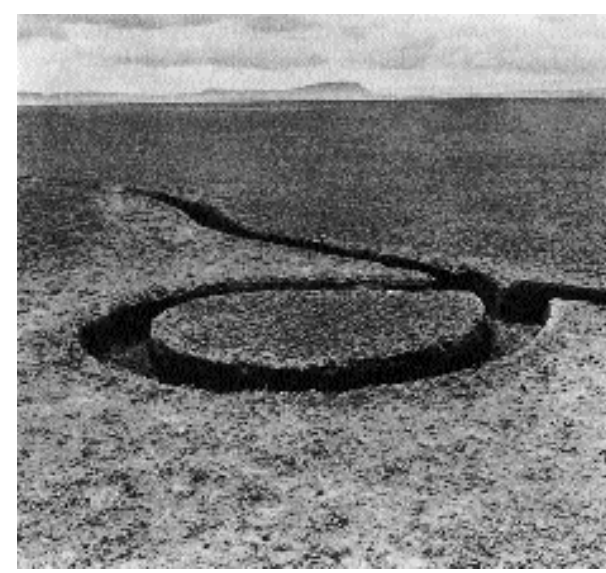


Εικ. 15. *Τζ. Κόσουθ (J. Kosuth 1945-), "Μία και τρεις καρέκλες" (1965), μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης.*

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα σημειολογικό ισοδύναμο ανάμεσα σε μία πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τη φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της όπως προσδιορίζεται στο λεξικό. Το κοινό καλείται να σκεφτεί σε ποια μορφή από τις τρεις βρίσκεται η ταυτότητα του αντικειμένου. Στο αντικείμενο το ίδιο, στην αναπαράστασή του ή στη λεκτική περιγραφή του.

Εικ. 16. *Μ. Χάιτσερ (M. Heizer, 1944-), "Απομονωμένη Μάζα/Circumflex" (Σεπτέμβριος 1968), φωτογραφία, 36,5 μ., Νεβάδα.*

Μερικοί καλλιτέχνες, στο πλαίσιο της προσπάθειας να απομακρύνουν το έργο από την αγορά της τέχνης, αρνήθηκαν να παράγουν πλέον έργα άμεσα εμπορεύσιμα, επιδιώκοντας να σπάσουν τη σχέση γκαλερί-μουσείο-συλλέκτης με το έργο. Θέλησαν να δημιουργήσουν έργα πάνω στη γη, επιλέγοντας κυρίως παρθένες εκτάσεις του Καναδά ή της Καλιφόρνιας, όπου τους δινόταν η δυνατότητα να επεκταθούν χωρίς περιορισμούς. Το έργο αποτυπώνεται με φωτογραφία.



Εικ. 17. *Κρίστο (Christo, 1935-), "Πακεταρισμένο Reichstag" (1995), Βερολίνο, ύφασμα από πολυπροπυλένιο και σχοινί.*

Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε κρύβοντας τα αντικείμενα, τυλίγοντάς τα, αποξενώνοντάς τα από την καθημερινή χρήση τους και προχώρησε "κρύβοντας" και περιτυλίγοντας με πολλά μέτρα πανί δημόσια κτίρια, ένα κομμάτι μιας ακτής ή τη θέα σε μια κοιλάδα, όπως στη περίπτωση του πακεταρισμένου κοινοβουλίου που βλέπουμε στην εικόνα. Ο θεατής χάνει την εξοικείωσή του με τα κρυμμένα πράγματα και καλείται να ξανασκεφτεί γι' αυτά. Οι επεμβάσεις του Κρίστο στη γη φωτογραφίζονται, αφού η επέμβαση αυτή είναι από τη φύση της εφήμερη.

Εικ. 18. *Τζίλμπερτ και Τζόρτζ (Gilbert, 1943 - και George, 1942-), "Γλυπτική που τραγουδάει" (1970), Performance. "Περφόρμανς" είναι μια δράση, ένα είδος παράστασης.*

Οι καλλιτέχνες αξιοποιούν τον ίδιο τον εαυτό τους. Έργο τέχνης στην Τέχνη της Δράσης γίνεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Δεν υπάρχει αντικείμενο τέχνης για να αγοραστεί ή να γίνει μέρος μιας συλλογής. Είναι μια εμπειρία που βιώνει ο θεατής και διαρκεί μόνο στη μνήμη του.

ήταν περιορισμένη μορφολογικά, απομονωμένη και εμπορευματοποιημένη, και η αντίδραση στράφηκε κατά της μηχανοποιημένης και βιομηχανοποιημένης κοινωνίας, που δεν έχει χώρο να ενσωματώσει τον καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να αξιοποιούν "φτωχά" υλικά, όπως φύλλα, άμμο, ξύλα, σχοινιά, κάρβουνα, άχυρα, ακόμη έννοιες και διαδικασίες ή και τον ίδιο τον εαυτό τους, παράγοντας μορφές τέχνης που δεν αποθηκεύονται εύκολα στους χώρους των μουσείων ή των γκαλερί και που στηρίζονται κατά κύριο λόγο στις ιδέες, "στις σκέψεις που βρίσκονται πίσω από τα πράγματα". Η τέχνη αυτή ονομάστηκε Εννοιακή (conceptual art, από τη λέξη concept=έννοια). Κάτω από αυτό το γενικό όρο μπορεί να περιληφθούν οι καλλιτέχνες της Arte Povera (Φτωχή Τέχνη), Land Art (Τέχνη της Γης), Process-Art (Τέχνη της Διαδικασίας), Performance (Τέχνη της Δράσης) Body Art (Τέχνη του Σώματος), Junk Art (Τέχνη από Σκουπίδια).

Οι καλλιτέχνες είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ και παρουσίαζαν τα "μετα-αντικείμενά" τους, σε "εναλλακτικούς" χώρους, όπως σχολεία, άδειες αποθήκες, εγκαταλειμμένα εργοστάσια, πεζόδρομους πόλεων.

Το κύριο χαρακτηριστικό της εννοιακής τέχνης βρίσκεται στην "εξαΰλωση" του αντικειμένου της τέχνης και στην είσοδο της τέχνης "στο βασίλειο της γλώσσας, της γνώσης, της επιστήμης και των λεκτικών δεδομένων, που αρχικά περιγράφουν και βαθμιαία γίνονται τα ίδια το περιεχόμενο της τέχνης".

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες της Τέχνης της Δράσης, ο Γερμανός γλύπτης Μπόυς υπήρξε ο χαρισματικότερος και αντιφατικότερος· αποφασισμένος να μειώσει το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή χρησιμοποίησε κάθε μέσο και κάθε διαδικασία, αξιοποιώντας ακόμη και τον εαυτό του.

Η εννοιακή τέχνη, ενώ είχε ως στόχο τη "δημοκρατικοποίησή" της μέσα από τα φτωχότερα υλικά και την αμεσότερη επαφή της με το κοινό, δε διαδόθηκε πλατύτερα ούτε συγκέντρωσε περισσότερους απλούς ανθρώπους γύρω από αυτήν. Μπορεί να πει κανείς ότι όσο πιο πολύ απλοποίησε τα υλικά της, τόσο περισσότερο απευθύνθηκε σε ένα ειδικότερο κοινό μυημένων περί την τέχνη και τόσο περισσότερο απομακρύνθηκε από τον απλό άνθρωπο, ο οποίος έμενε με αναπάντητο το ερώτημα αν αυτό που έβλεπε ήταν τέχνη και γιατί.

> "Στην Εννοιακή Τέχνη η ιδέα ή η έννοια είναι το σπουδαιότερο μέρος της δουλειάς....Όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις πραγματοποιούνται προκαταβολικά, και η εκτέλεση είναι μιά βαρετή αγγαρεία. Η ιδέα είναι ο μηχανισμός που δημιουργεί την τέχνη.."
>
> *Λε Βιτ, (LeWitt), "Παράγραφοι για την Εννοιακή Τέχνη", περιοδικό Artforum, 1967.*

Από την άλλη μεριά, οι συλλέκτες, οι γκαλερίστες και τα μουσεία γρήγορα συμμορφώθηκαν προς στις καινούριες δραστηριότητες των καλλιτεχνών και άρχισαν να μαζεύουν φωτογραφίες, χαρτάκια σημειώσεων, δηλώσεις και άλλα εννοιακά υπο-προϊόντα. Η αγορά της τέχνης μάλλον διευρύνθηκε, αφού οι αίθουσες τέχνης συμπεριέλαβαν τώρα βιβλία καλλιτεχνών, δημοσιεύσεις φωτογραφιών, αρχιτεκτονικά σχέδια, ακόμα και μουσικές παρτιτούρες.

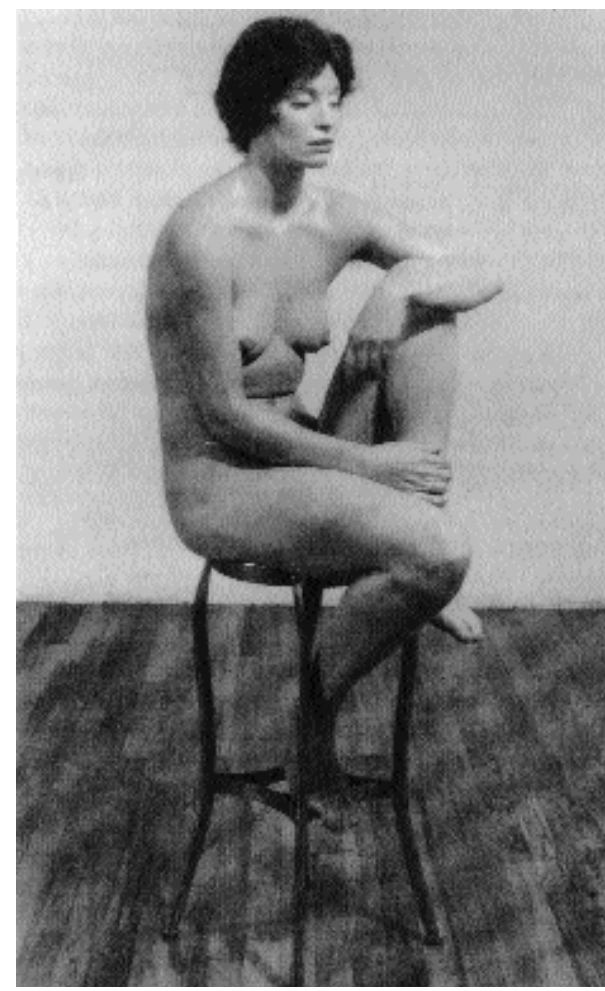
"Σήμερα χρειαζόμαστε κάτι περισσότερο από σιωπηλούς κύβους, λευκούς μουσαμάδες και λαμπερούς, κενούς τοίχους. Μας αρρωσταίνουν οι παγωμένες πλατείες, οι μονότονοι ουρανοξύστες-κουρτίνες, που κρύβουν τον ήλιο...και οι εσωτερικοί χώροι, που μοιάζουν περισσότερο με άδειες κρεαταποθήκες παρά με ανθρώπινα δωμάτια", έγραφε από τη Νέα Υόρκη ο κριτικός Περώ στα 1970.

Φωτογραφικός Ρεαλισμός

Ενώ οι εννοιολογικοί ζωγράφοι είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ τους, κάποιοι άλλοι επέστρεφαν στη ζωγραφική αλλά και στη γλυπτική αναπαράσταση με μια περιγραφική τέχνη ενός ρεαλισμού που ονομάστηκε Φωτογραφικός Ρεαλισμός. Δε στάθηκαν όμως μπροστά στο φυσικό μοντέλο όπως οι ρεαλιστές ζωγράφοι του παρελθόντος, αλλά αξιοποίησαν τη φωτογραφία, για να τη μιμηθούν με έναν ά-

19

20



21

Εικ. 19. *Τσακ Κλόουζ (Chuck Close,1940-), "Λίντα" (1975-1976), ακρυλικό σε λινό, 2,74 x 2,14 μ.*

Το έργο αντιγράφεται, μεγεθύνοντας με κάναβο την πραγματική φωτογραφία. Ένας ψυχρός ιλλουζιονισμός και μια αλάνθαστη τεχνική αφαιρούν απο το έργο οποιοδήποτε σχόλιο εκ μέρους του καλλιτέχνη, που κοιτά το θέμα του με το ψυχρό βλέμμα του επιστήμονα. Η προσωπική του συμμετοχή φαίνεται μόνο στην επιλογή των μοντέλων του: είναι οι φίλοι του και ο εαυτός του.

Εικ. 20. *Ντουάν Χάνσον (Duane Chanson, 1925-), "Οι τουρίστες" (1970), πολυεστερική ρητίνη και χρωματιστός υαλοβάμβακας σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος.*

Η τέλεια αληθοφάνεια οφείλεται στα καλούπια από πραγμα - τικούς ανθρώπους και στο υλικό που χρωματίζεται, αποτυπώνοντας όλες τις λεπτομέρειες της αληθινής σάρκας. Ο καλλιτέχνης ντύνει τα έργα του με πραγματικά ρούχα. Το αποτέ - λεσμα δημιουργεί στο θεατή συναισθήματα θαυμασμού και έκπληξης, αφού στο έργο τίποτα δε μένει για τη φαντασία του, και η πραγματικότητα εμφανίζεται ψυχρή και άψυχη.

Εικ. 21. *Τζων Ντε Αντρέα (John de Andrea, 1944-), "Γυναίκα πάνω σε σκαμνί" (1976), πλαστικό, ρητίνη, υαλοβάμβακας και πραγματικά μαλλιά, σε φυσικό μέγεθος.*

Ο καλλιτέχνης υπερτονίζει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου και δημιουργεί τα έργα του με τα ίδια υλικά με τα οποία φτιάχνονται οι κούκλες στις βιτρίνες των καταστημάτων.

κρως ψευδαισθητικό (ιλλουζιονιστικό) τρόπο, κρύβοντας κάθε ίχνος πινελιάς και διαμεσολάβησης του "χεριού" τους, με αποτέλεσμα μια παγωμένη αναπαραγωγή της φωτογραφικής αναπαράστασης, η οποία στο τέλος οδηγούσε σε μια άλλη αφαίρεση, εκείνη του συναισθήματος και της συμμετοχής του καλλιτέχνη. Βεβαίως, ήταν αναπαραστατική και έδινε στο θεατή αυτό που αρκετό καιρό τώρα ζητούσε, την απόδειξη δηλαδή της επιδεξιότητας του καλλιτέχνη, η οποία τόσο είχε αμφισβητηθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών.

Όπως η ζωγραφική αντέγραψε φωτογραφίες, η γλυπτική αντέγραψε το ανθρώπινο σώμα, βγάζοντας εκμαγεία από πραγματικά μοντέλα και, χύνοντάς τα όχι σε μπρούντζο αλλά σε πολυεστερικές ρητίνες·έτσι μπορούσε να τους δώσει το χρώμα και τις λεπτομέρειες της πραγματικής σάρκας. Μπροστά σε αυτά τα τέλεια ομοιώματα του ανθρώπου ο θεατής παγώνει, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με μορφές που πήγαν να γίνουν ζωή, αλλά δεν έγιναν, με άψυχα κουφάρια - καθρέφτες της δικής του οντότητας και του δικού του τρόπου ζωής.

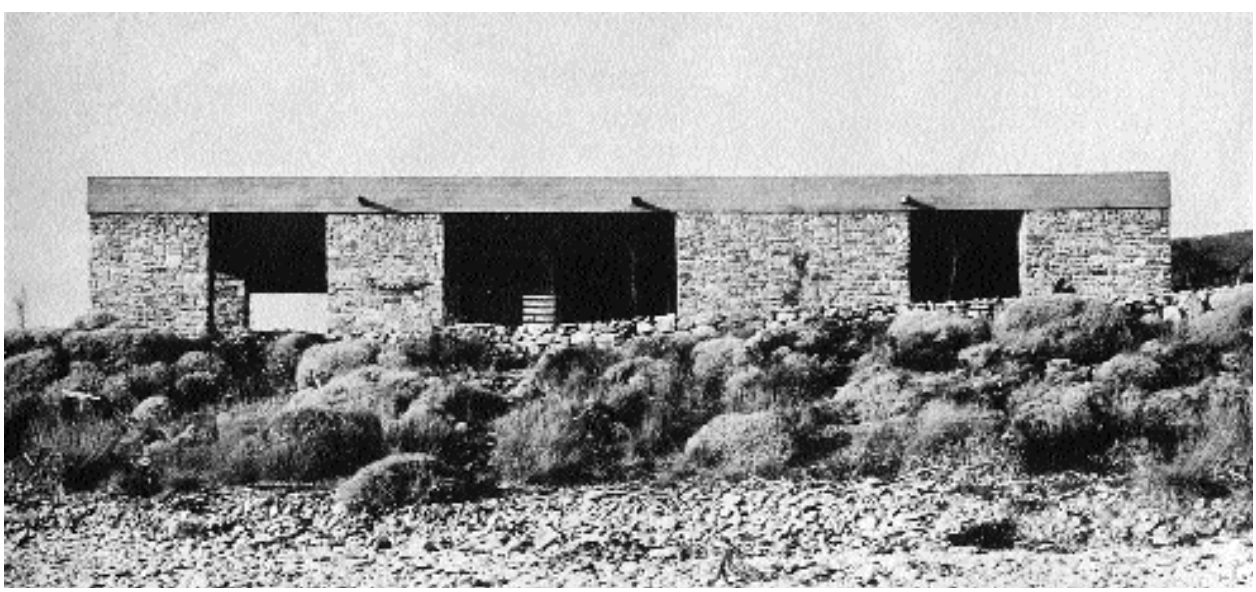
Η Τέχνη στήν Ελλάδα μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα προβλήματα που πριν από τον πόλεμο προκαλούσαν καθυστέρηση ως προς την αφομοίωση αλλά και την παρακολούθηση ακόμα των ευρωπαϊκών ρευμάτων παύουν να υπάρχουν. Οι δημιουργοί συντονίζονται με ευχέρεια με τις τάσεις της παγκόσμιας τέχνης, αφού πια οι κοινωνίες της Ευρώπης και της Αμερικής είναι ανάλογες και τα προβλήματα παγκόσμια.

Μέσα σε αυτό το κλίμα μέχρι και σήμερα οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν αφομοιώνουν μόνο, αλλά και ισότιμα προσφέρουν ιδέες στην παγκόσμια τέχνη. Πολλοί Έλληνες που δημιουργούν στο εξωτερικό διαπρέπουν και συγκαταλέγονται ανάμεσα στα μεγάλα ονόματα της Τέχνης· αλλά και εκείνοι που δημιουργούν στον ελλαδικό χώρο έχουν διαρκή δράση και επαφή με παγκόσμιες εκθέσεις, διεθνείς συμμετοχές ή παρουσιάσεις των έργων τους διεθνώς.

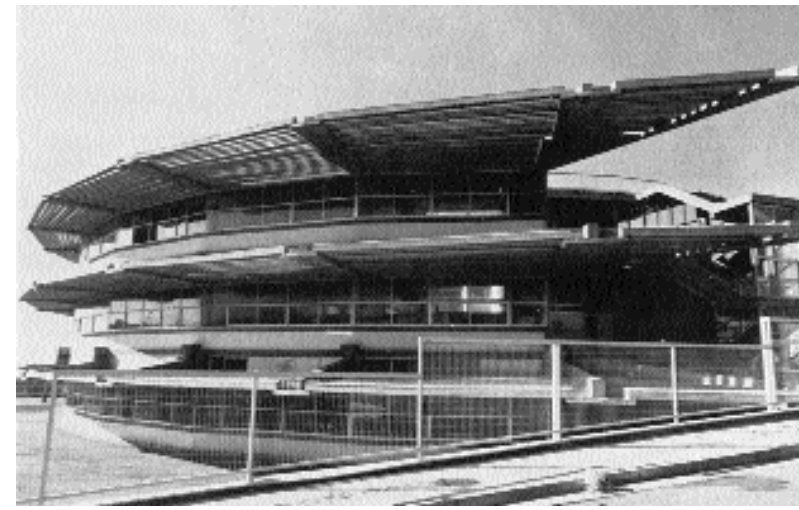
Εικ. 22. *Άρης Κωνσταντινίδης (1993-1993), Σπίτι διακοπών (1961-1962), Ανάβυσσος, Αττική.*

Ο Κωνσταντινίδης σπούδασε στη Γερμανία και προσπάθησε να παντρέψει τον ορθολογισμό του μοντέρνου με την κατασκευαστική λογική και την αλήθεια των υλικών. Στο έργο του κυριαρχούν η απλή παραλληλόγραμμη οργάνωση του χώρου, η χρησιμοποίηση του εμφανούς μπετόν αλλά και της πέτρας, συνδυασμένων σε οριζόντιους όγκους.



Εικ. 23. *Τάκης Ζενέτος (1926-77), Γυμνάσιο-Λύκειο στον Άγιο Δημήτριο (1970-1976), Αθήνα.*

Η εμπιστοσύνη που έδειξε ο Ζενέτος στη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας τον οδήγησαν να διαμορφώσει μια τολμηρή αρχιτεκτονική, η οποία είχε ως κύριους άξονες την ένταξη του κτιρίου στον περιβάλλοντα χώρο (είτε επρόκειτο για εξοχικές κατοικίες είτε για το θέατρο στο Λυκαβηττό), τη χρήση υλικών όπως το μέταλλο, το μπετόν, το γυαλί, και τη μεγάλη διαθεσιμότητα στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου. Στο σχολικό συγκρότημα στον Άγιο Δημήτριο η χρησιμοποίηση των δυνατοτήτων του μπετόν επέτρεψαν τη διαμόρφωση ενός ευέλικτου συστήματος δόμησης. Αυτό οδήγησε στην κυκλική οργάνωση του χώρου, η οποία απαντά σε νέες αντιλήψεις για ένα ελεύθερο εκπαιδευτικό σύστημα, ενώ τα μεγάλα κυκλικά στέγαστρα εξασφαλίζουν τη μεγαλύτερη ηλιοπροστασία των αιθουσών.

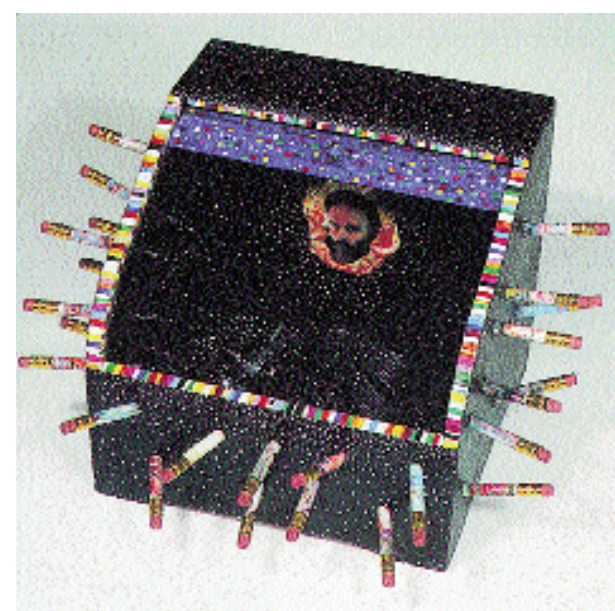


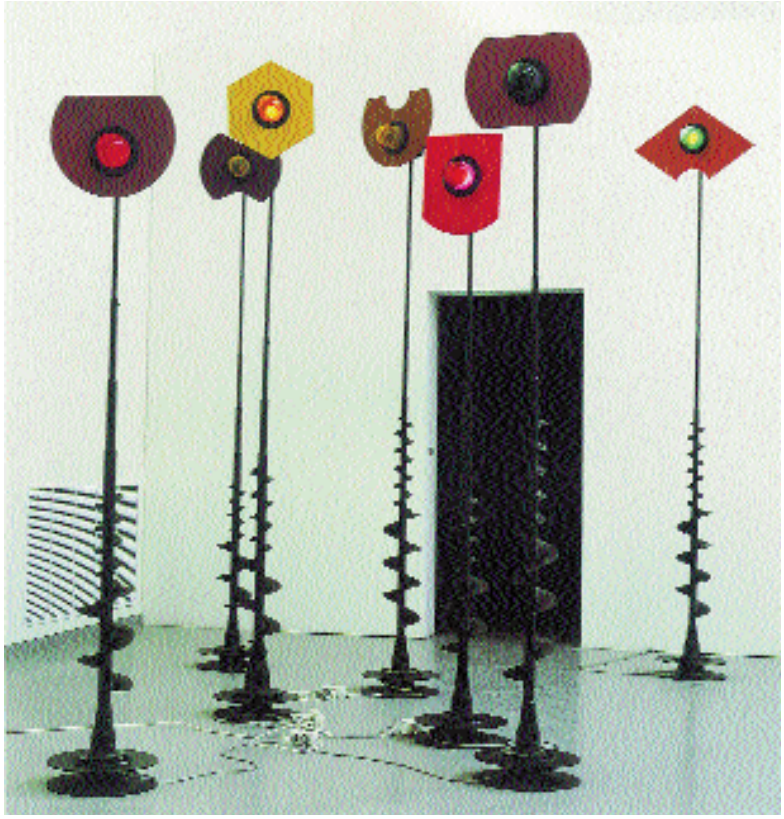
Εικ. 24. *Κυριάκος Κρόκος (1941-1998), Κατοικία Βέττα (1989-1991), Αθήνα.*

Στο έργο του Κρόκου η παράδοση συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης (για τη μορφή, για τη λειτουργική οργάνωση του κτιρίου, αλλά και για τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες), ενώ ο σχεδιασμός, στο σύνολό του, οδηγείται στα ίχνη των τάσεων της διεθνούς σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στην κατοικία Βέττα οι όγκοι εμφανίζονται σε ανεξάρτητους συνδυασμούς, επιτρέποντας στο εσωτερικό μια οριζόντια και κάθετη συνέχεια του χώρου (ιδίωμα του μοντέρνου), και οι λεπτομέρειες πιστοποιούν το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα να τονίσει τη σημασία της ανθρώπινης λογικής στην επαφή της με το υλικό.

Εικ. 25. *Λουκάς Σαμαράς (1936-), "Κουτί Νο 134" (1989), 0,20 x 0,33 x 0,26μ., μεικτά μέσα, Ιδιωτική Συλλογή.*

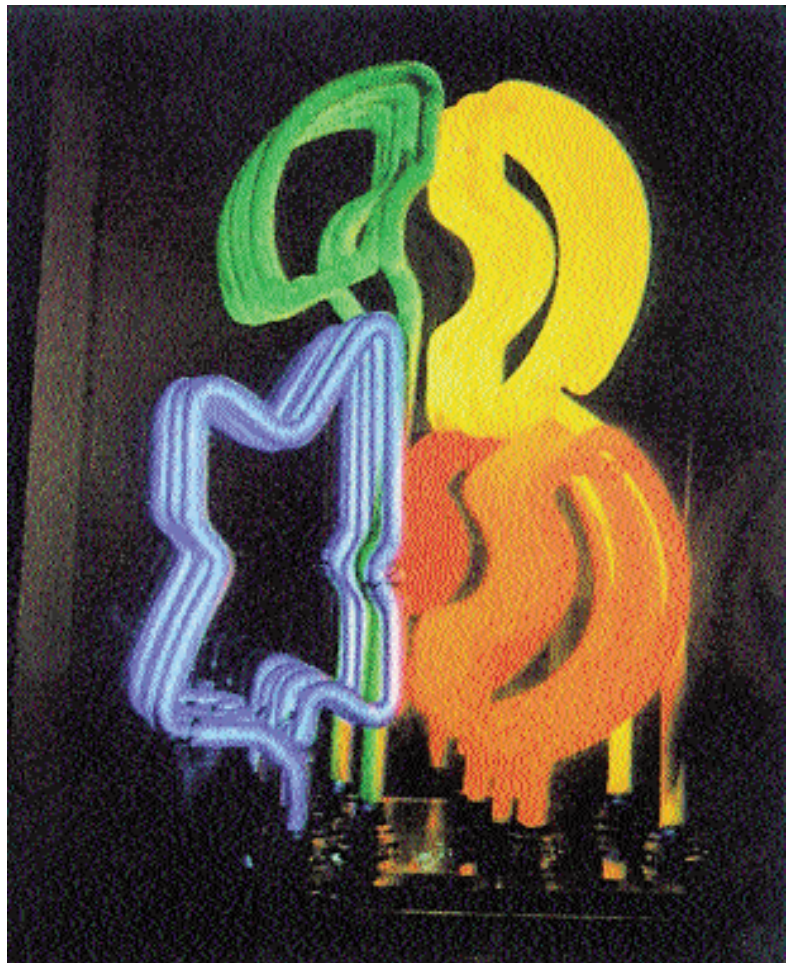
Χρησιμοποιώντας απλά, καθημερινά αντικείμενα όπως καρέκλες, κουτιά, βιβλία, στα οποία προσαρμόζει μαχαίρια, καρφιά, ξυράφια, όλα με τις αιχμές στραμμένες προς το θεατή, ο καλλιτέχνης δημιουργεί από τα άψυχα αντικείμενα διαλόγους που αγγίζουν τα όρια του τρομακτικού. Περισσότερο εξπρεσιονιστικά ή σουρεαλιστικά, τα εξαιρετικά προσεγμένα έργα του αποπνέουν αλλόκοτη και ανησυχητική γοητεία.





Εικ. 26. *Τάκης (Βασιλάκης) (1925-), "Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)" (1985), επτά σινιάλα από ατσάλι, αλουμίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος 2,5-3 μ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο Έλληνας καλλιτέχνης, για να δημιουργήσει κινητικά έργα, χρησιμοποίησε τους ηλεκτρομαγνήτες. Οι κινήσεις στο έργο του προκαλούνται από τις ελκτικές δυνάμεις μεταξύ των μαγνητών. Δούλεψε επίσης και με το φωτοβολταϊκό τόξο· σ'αυτή την περίπτωση η κίνηση δημιουργείται με τη μετατροπή του φωτός σε ηλεκτρική ενέργεια και της ηλεκτρικής σε μηχανική (κινητική) ενέργεια, μέσω κινητήρα. Πρέπει να επισημανθεί ότι οι μορφές στο έργο του καλλιτέχνη δεν είναι αυτοσκοπός. Οι κινήσεις των μορφών είναι η ουσία του έργου του.



Εικ. 27. *Χρύσα (1933-), & No 3 (1966), φωτεινά σώματα νέον σε πλεξιγκλάς, ύψος 0,77 μ., Ιδιωτική Συλλογή.*

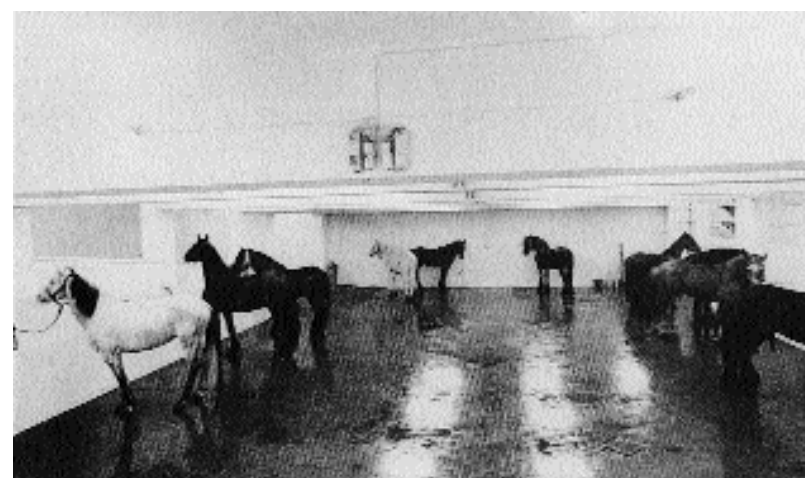
Η γλύπτρια Χρύσα αξιοποίησε τμήματα φωτεινών επιγραφών, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της σε μεμονωμένα γράμματα και, με τις δυνατότητες των φωτεινών σωλήνων "νέον", κατασκεύασε πολύπλοκα φωτεινά γλυπτά που θυμίζουν τη λαμπερότητα των βιομηχανικών προϊόντων της σύγχρονης εποχής.

Εικ. 28. *Κλέαρχος Λουκόπουλος (1908-1995), "Τίρυνς" (1965), ανοξείδωτο σίδερο, μήκος 1 μ., Αθήνα, Συλλογή καλλιτέχνη.*

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στρέφεται προς τους γεωμετρικούς όγκους και στην πλοκή τους. Αφαιρεί όλα τα διακοσμητικά στοιχεία και μελετάει τις σχέσεις των βασικών όγκων στη σύνθεση, που είναι πρωταρχικής σημασίας στην τέχνη της γλυπτικής, όποια κι αν είναι η τελική μορφή της. Ο οριζόντιος άξονας και το ξετύλιγμα των ισορροπημένων όγκων δίνουν το ερέθισμα στο θεατή να δει με άλλο τρόπο το τοπίο στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του έργου.

Εικ. 29. *Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), "Δελφικό φως" (1965-1966), πεντελικό μάρμαρο, ύψος 6 μ., Δελφοί.*

Ο Σκλάβος, ακαταπόνητος δουλευτής της σκληρής πέτρας και των μεγάλων όγκων - που του στοίχισαν την ίδια του τη ζωή -, γνώστης των κανόνων της σύνθεσης, της κλίμακας και των αναλογιών, οργανώνει τους όγκους, τα επίπεδα και τις γραμμές αλλού πυκνά αλλού αραιά, δημιουργώντας τη μνημειακή αυτή σύνθεση. Το παιχνίδι των όγκων και των γραμμών με το φως του ήλιου δίνει μορφή σε μια αφηρημένη ιδέα, όπως δηλώνει ο τίτλος του έργου.



Εικ. 30. *Γ. Κουνέλλης (1936-), Χωρίς Τίτλο (1969), Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη.*

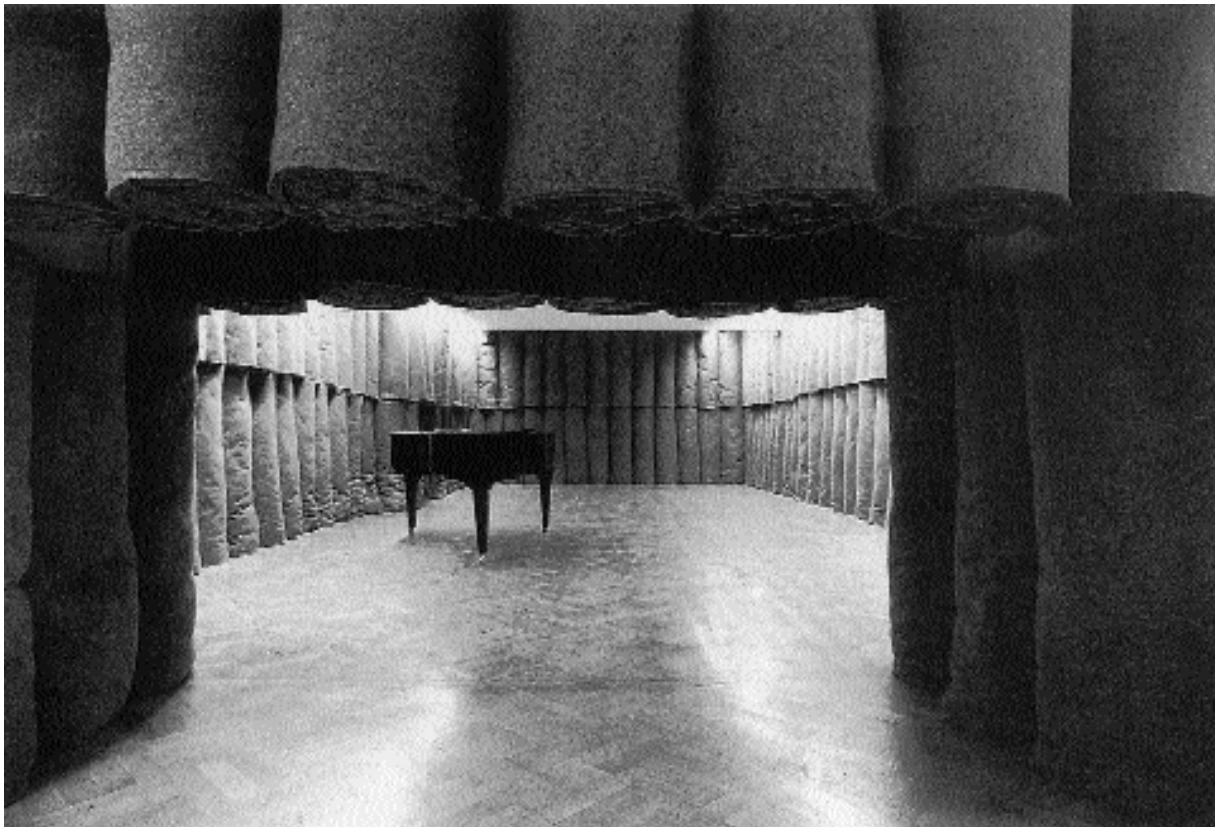
Αντιδρώντας στην τέχνη που "υποτάχθηκε" στην καταναλωτική κοινωνία, η Arte Povera, η Φτωχή Τέχνη, επεδίωξε να εκφραστεί με φυσικά υλικά - πηλό, κάρβουνο, πέτρα, υφάσματα, ζώα - ή με το περιβάλλον ή ακόμα και με τον ίδιο τον άνθρωπο. Στόχος της είναι μια τέχνη που να εκφράζεται με το παρόν, με την εμπειρία του θεατή, με το "βίωμα" της τέχνης. Ο Κουνέλλης "βγάζει" το έργο από το κάδρο. Το στήνει στο χώρο της έκθεσης, και ο θεατής καλείται να μπει μέσα σ' αυτό "...Ήθελα απλώς να δείξω ολόκληρο το χώρο, με τα άλογα τοποθετημένα σε συγκεκριμένες αποστάσεις στην περίμετρο της γκαλερί", περιγράφει ο ίδιος. Χρησιμοποιώντας άλογα, παπαγάλους, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ο καλλιτέχνης καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΓΙΟΖΕΦ ΜΠΟΫΣ

Αεροπόρος του γερμανικού στρατού κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μπόυς τραυματίστηκε στον πόλεμο της Κριμαίας, το 1943. Τον περιέθαλψαν, βαριά τραυματισμένο, Τάταροι νομάδες, οι οποίοι τον θεράπευσαν τυλίγοντας τα τραύματά του με λίπος και τσόχα. Αυτό το βιογραφικό γεγονός δε γνωρίζουμε αν είναι μύθος ή πραγματικότητα. Η τσόχα όμως και το λίπος είναι τα βασικά υλικά που χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του με συμβολικό, πάντα, χαρακτήρα.

Η δουλειά του Μπόυς καθρεφτίζει την υλική και διανοητική ενέργεια του ανθρώπου και της συνείδησής του. Τα υλικά και οι φόρμες που χρησιμοποιεί σηματοδοτούν τις δικές του προσωπικές συμβάσεις.



Εικ. 31. *Γιόζεφ Μπόυς, "Plight, Εγκατάσταση" (1985), 3,10 x 8,90 μ.*
Το έργο παρουσιάζει δύο αίθουσες με καλυμμένους τοίχους από φανέλα και ένα πιάνο με ουρά, επάνω στο οποίο βρίσκονται ένας μαύρος πίνακας και ένα θερμόμετρο. Το εσωτερικό αυτού του χώρου φωτίζεται με ψυχρό φωτισμό που υποβάλλει το θεατή σε μια ατμόσφαιρα όπου τα πάντα αποκτούν μια συμβολική σημασία. Σε αυτό το χώρο ο θεατής καλείται να μπει και να τον βιώσει ως καταφύγιο, ως χώρο μέγιστης προστασίας.

Έτσι, χρησιμοποιεί το χαλκό, επειδή είναι καλός αγωγός της θερμότητας και του ηλεκτρισμού, και την τσόχα, επειδή είναι μονωτική. Ακόμα χρησιμοποιεί το μέλι και τη μαργαρίνη, επειδή είναι αγνά και θρεπτικά υλικά, πλούσια σε βιταμίνες. Όλα αυτά όμως έχουν "πλαστικότητα" και επίσης μπορούν να μετασχηματίζονται με τη ζέστη της ατμόσφαιρας.

Ο Μπόυς δεν ενδιαφέρεται για την κομψότητα των έργων του, αλλά επικεντρώνει την προσοχή του στη δύναμη των πραγμάτων. Τα γλυπτά, οι εγκαταστάσεις (installations), οι δράσεις (actions) και τα συμβάντα του (happenings) μοιάζουν με αντιτέχνη. Παίρνει το λόγο, δίνει συνεντεύξεις, συναλλάσσεται σαν δάσκαλος, δημιουργεί συνειρμούς.

Από το 1960 διδάσκει στην Ακαδημία τέχνης του Ντίσελντορφ μνημειακή γλυπτική. Συνεργάζεται με καλλιτέχνες που προέρχονται και αυτοί από το κίνημα Φλούξους, όπως τον Πάικ. Αντιπροσωπεύει τη Γερμανία το 1976 στη Μπιενάλε της Βενετίας και παράλληλα εντάσσεται στην πολιτική με το κόμμα των Πρασίνων. Πεθαίνει το 1986 άρρωστος, χωρίς να έχει σταματήσει καθόλου μέχρι τότε να δουλεύει.

Εικ. 32. *Γιόζεφ Μπόυς (Joseph Beuys, 1921-1986), "Το Τσόχινο σακάκι" (1984), ραμμένη τσόχα, 1,00 x 1,52 x 2,40 μ., Ιδιωτική Συλλογή.*

Στο έργο αυτό η τσόχα είναι ένα υλικό που μας προστατεύει από το κρύο, αλλά εκφράζει και το αίσθημα της ανθρώπινης ζεστασιάς. Για τον Μπόυς είναι το σύμβολο της ασφάλειας και της προστασίας. Το έργο τέχνης σ' αυτή την περίπτωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσο πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής. Ο Μπόυς θεωρούσε το ρόλο του καλλιτέχνη αντίστοιχο με εκείνον του σαμάν, που διοχετεύει ενέργεια από τα αντικείμενα και τα κάνει να αποκτούν καινούρια νοήματα.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Μάγνα: Σταθερά χρώματα με βάση την ακρυλική ρητίνη. Διαλύονται με νέφτι και στεγνώνουν γρήγορα αφήνοντας μια ματ επιφάνεια. Αν χρησιμοποιηθούν με άλλα χρώματα, όπως τα ελαιοχρώματα, οι ζωγράφοι προετοιμάζουν τις χρωματισμένες με λάδι επιφάνειες με ένα ειδικό μονωτικό βερνίκι μάγνα.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Επηρέασε η Ποπ Αρτ τον τρόπο ζωής μας;
2. Δέχεστε σήμερα ως έργο τέχνης ένα καθημερινό βιομηχανικό προϊόν; Προσπαθήστε να αιτιολογήσετε τη θέση σας.
3. Οργανώστε σε αίθουσα του σχολείου σας μια έκθεση μινιμαλιστικής τέχνης. Τι έργα θα βάζατε και από τι υλικό;
4. Οργανώστε σε αίθουσα του σχολείου σας ή στο Δήμο της περιοχής σας έκθεση Εννοιακής Τέχνης. Γράψτε κείμενα και κυκλοφορήστε τα, για να κατευθύνετε το θεατή.
5. Η Άρτε Πόβερα και οι Εγκαταστάσεις αξιοποιούν χώρους και τους μεταμορφώνουν σε εικαστικά έργα. Αξιοποιήστε χώρους της περιοχής σας ζητώντας από τους αρμόδιους την απαιτούμενη άδεια. Ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο μπορεί να μετατραπεί σε έργο τέχνης. Καλέστε τον Τύπο. Κυκλοφορήστε έντυπα. Φτιάξτε αφίσες.

20

ΜΕΤΑ-ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ - Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1990

Μπάζελιτς (Georg Baselitz, 1938-), Ζωγραφική με τα δάχτυλα "Αετός-α la" (1971-72), λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή, λεπτομέρεια.

20. ΜΕΤΑ-ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ:

- ΟΙ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ,

VIDEO - ART Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1990:

- ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΙΕΘΝΟΠΟΙΗΣΗ

Το 1982 ο Ιταλός κριτικός Μπονίτο Ολίβα έγραφε στο βιβλίο του με τίτλο *Διεθνής Μετα-μοντερνισμός*: "Η αποϋλοποίηση του έργου τέχνης και το απρόσωπο της εκτέλεσης που χαρακτήρισαν την τέχνη του '70, σύμφωνα με το δρόμο που είχε χαράξει ο Ντυσάν, ξεπεράστηκαν με την αποκατάσταση της επιδεξιότητας, μέσα από την ευχαρίστηση της εκτέλεσης που φέρνει την παράδοση της ζωγραφικής πίσω στην τέχνη".

Ο Μεταμοντερνισμός ή κυριολεκτικά η Δια-Πρωτοπορία (Transavanguardia) εισήγαγε ένα πνεύμα ελευθερίας. Την ελευθερία του καλλιτέχνη να παίρνει στοιχεία από όποια εποχή και από όποια τάση από τον κόσμο της Τέχνης του αρέσει. Μπορεί να αντλήσει έμπνευση από παντού και δεν πιέζεται να αναλάβει τη σκυτάλη στο γρήγορο δρόμο της εναλλαγής των πρωτοποριών. Η καινοτομία δεν είναι πια ούτε ζητούμενο ούτε κριτήριο για την αξιολόγηση του έργου. Αφού όλα έχουν γίνει και έχουν λεχθεί στην Τέχνη, "αυτό που είχε απομείνει για μας ήταν να πάρουμε ψήγματα από ό,τι ήταν βολετό και να τα συνδυάσουμε και να τα ανασυνδυάσουμε με έναν τρόπο που να έχει νόημα".

Η τέχνη της Δια-Πρωτοπορίας ήταν χρωματισμένη από νοσταλγία. Άλλωστε, θεωρήθηκε πιο πολύ σαν οπισθοδρόμηση παρά σαν εμπροσθοφυλακή νέων τάσεων. Κατηγορήθηκε για ρηχότητα και "επιφανειακότητα", διότι με "ανιστόρητο" τρόπο δανειζόταν στοιχεία της τέχνης του παρελθό-

1

Εικ. 1. *Μπάζελιτς (Georg Baselitz, 1938-), Ζωγραφική με τα δάχτυλα "Αετός-a la" (1971-72), λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή.*

Ο αετός του καλλιτέχνη είναι ζωγραφισμένος ανάποδα. Το να ζωγραφίζει αφηρημένα δεν προκαλούσε το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη. Χρειαζόταν μια εικόνα που να παρέχει μια διαφορετική λογική. Ζωγραφίζοντας ανάποδα, η εικόνα υπάρχει σαν μια αφορμή για το χρώμα, και το χρώμα παραμένει αυτοσκοπός.

Εικ. 2. *Σνάμπελ (Julian Schnabel, 1951-), "Η επιστροφή στο σπίτι",1984, μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Πέις Γκάλερι..*

Ο καλλιτέχνης έγινε διάσημος για τα τεράστια έργα του, τα οποία δημιουργούνται από σπασμένα κομμάτια κεραμικού κολλημένα στην επιφάνεια του πίνακα. Αυτή η τακτική διασπά την εικόνα, και είναι πολύ δύσκολο για το θεατή να τη διακρίνει όσο και για τον καλλιτέχνη να τη δημιουργήσει.

Εικ. 3. *Χάρινγκ (Keith Haring, 1958 - 1989), Άτιτλο, 1983, ακρυλικό, Ιδιωτική Συλλογή.*

Μέσα σε ένα λαβύρινθο από γραμμές ο θεατής ανακαλύπτει τις μορφές ανθρώπων ή ζώων σαν να πρόκειται για έναν οπτικό γρίφο. Τα έργα του καλλιτέχνη έγιναν πολύ γνωστά, και μπορεί να τα συναντήσει κανείς τόσο στις γνωστές γκαλερί της Νέας Υόρκης όσο και στα φτηνά πόστερς που πωλούνται στα υπόγεια των σταθμών, αλλά ακόμη και πάνω σε μπλουζάκια και σε αυτοκόλλητα.

ντος όχι για το περιεχόμενο αλλά για τη μορφή τους. Όπως όμως κι αν ήταν τα πράγματα, η ζωγραφική είχε επιστρέψει, και το κοινό, ύστερα από δύο δεκαετίες, διψούσε να ξαναδεί πινελιές και χρώματα και ζωγραφισμένους καμβάδες.

Πολύ συχνά η τέχνη του '80 ονομάστηκε και Νέο-εξπρεσιονισμός, αν και κανείς από τους καλλιτέχνες δε δέχτηκε αυτό το χαρακτηρισμό.

Σε όλες τις χώρες της Ευρώπης, το Μεταμοντέρνο εξαπλώθηκε ως νέο ύφος, δίνοντας άλλη μια φορά στη Γηραιά Ήπειρο την πρωτοπορία έναντι της Αμερικής, η οποία την είχε μονοπωλήσει μετά τον πόλεμο.

Οι καλλιτέχνες που ανήκουν στο μεταμοντέρνο είναι πολύ δύσκολο να θεωρηθούν ως ομάδα με όμοια χαρακτηριστικά. Ο ίδιος άλλωστε ο πλουραλισμός της μεταμοντέρνας τέχνης δε θα το επέτρεπε, ενώ, ταυτόχρονα, πάλι ο πλουραλισμός της συνέδεσε ετερογενείς καλλιτέχνες κάτω από το ίδιο ρεύμα.

Η επιστροφή στην αναπαράσταση αγκάλιασε και άλλες μορφές τέχνης όπως το γκράφιτι, που ήταν ανεπιτήδευτο αλλά και επιθετικό. Οι "παράνομοι" αυτοδίδακτοι καλλιτέχνες, που έβαφαν με σπρέι τα βαγόνια των σιδηροδρόμων και τις γέφυρες της πόλης, "νομιμοποιήθηκαν", και οι γκαλερίστες τους προσέφεραν τους λευκούς τοίχους των γκαλερί για τις περίπλοκες και με εκρηκτικά χρώματα επιδόσεις τους.

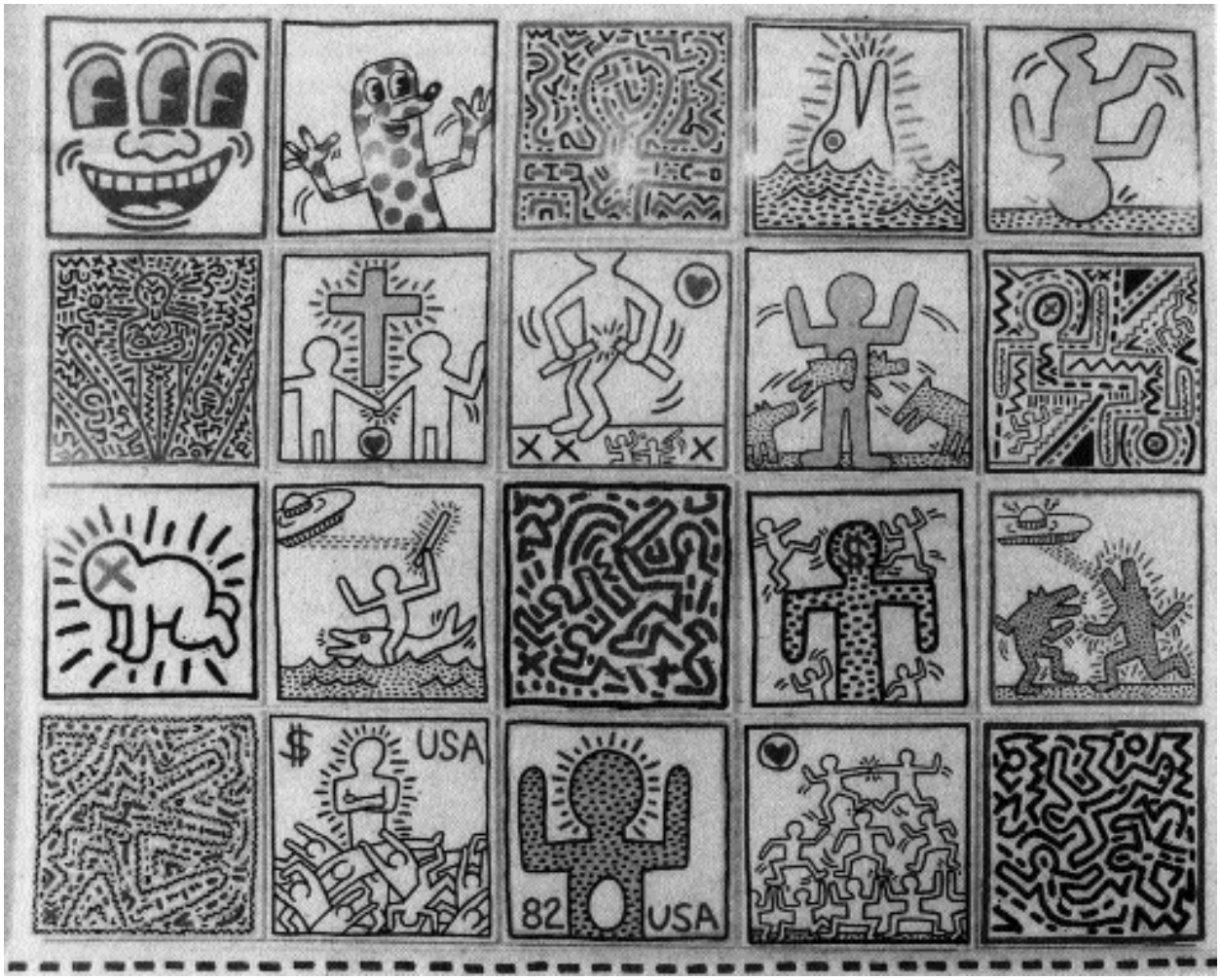
Οι Αναζητήσεις της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής

Η συνύπαρξη διαφορετικών κατευθύνσεων είναι το κύριο γνώρισμα της αρχιτεκτονικής από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την οικονομική κρίση και από την αύξηση των παροχών υπηρεσιών σε σύγκριση με τη συρρίκνωση της βιομηχανικής παραγωγής.

Η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και η εμφάνιση του μικρο-τσίπ, το 1971, επιτρέπουν την άμεση διάδοση των πληροφοριών. Εμφανίζεται, λοιπόν, στην κοινωνία της πληροφορικής η συνεχώς αυξανόμενη παραγωγή και κατανάλωση "άυ-

2

3



4

5

Εικ. 4. *Ρέντσο Πιάνο (Renzo Piano, 1937 -) και Ρίτσαρντ Ρότζερς (Richard Rogers,1933 -).*

Το πολιτιστικό κέντρο Pompidou, 1975, Παρίσι. Το κέντρο Πομπιντού βασίζεται στην "αισθητική της υψηλής τεχνολογίας" (High-Tech) βρίσκεται στην καρδιά του Παρισιού και είναι ένα ορθογώνιο κτίριο με διαστάσεις 166 μ. μήκος, 60μ. πλάτος και 42μ. ύψος. Το κτίριο δεν είναι παρά ένα "δοχείο παραγωγής πνευματικών αγαθών". Έξω από το κεντρικό "δοχείο" ανεβαίνουν οι κυλιόμενες σκάλες και υψώνονται οι πύργοι, που περιέχουν τους ανελκυστήρες, τα κλιμακοστάσια, τις τουαλέτες, το δίκτυο του κλιματισμού και τους αεραγωγούς. Είναι ένα από τα πρώτα δείγματα της αρχιτεκτονικής της υψηλής τεχνολογίας. Παρουσιάζει μια εικόνα τεχνολογικής τελειότητας, επιτρέποντας την εύκολη αναπροσαρμογή του εσωτερικού του κτιρίου στις συνεχείς απαιτήσεις για νέους και διαφορετικούς χώρους.

Εικ. 5. *Ρίτσαρντ Μέγιερ (Richard Meier, 1934), "Atheneum", (1975-79), Ινδιάνα Νιου Άρμονι.*

Ο Μέγιερ δίνει ιδιαίτερη σημασία στη λειτουργικότητα, στην τοποθεσία, στην πρόσβαση στο κτίριο και στην κυκλοφορία μέσα σ' αυτό. Η αρχιτεκτονική του χαρακτηρίζεται από σχήματα απλά γεωμετρικά στερεά, όπως οι κύκλοι, οι κύλινδροι, τα τετράγωνα, και από το λευκό χρώμα.

Εικ. 6. *'Αλντο Ρόσι (Aldo Rossi, 1931 - 1997), "Θέατρο του Κόσμου", 1981, Βενετία.*

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας 'Αλντο Ρόσι έγραφε το 1966: "Θα πρέπει να ξεπεράσουμε τον αφηρημένο φονξιοναλισμό που, όπως στην αρχιτεκτονική του "μοντέρνου κινήματος", υποβαθμίζει με αφηρημένο και μηχανιστικό τρόπο τη μορφή και την υποτάσσει στη λειτουργία. Ουσιαστικά, η σχέση μορφής και λειτουργίας δεν είναι μια σχέση αφηρημένη και μηχανιστική : είναι μια σχέση διαλεκτική. Είναι φανερό, π.χ., ότι αν μου χρειάζεται ένα τραπέζι, αυτό το τραπέζι θα πρέπει να με εξυπηρετεί ή για να τρώγω ή για να γράφω ή για να σχεδιάζω. Όμως, αυτά τα στοιχεία δεν αποτελούν και ούτε συμπληρώνουν ολόκληρη την αρχιτεκτονική του τραπεζιού. Υπάρχει επίσης και το πρόβλημα της αισθητικής και της στατικής του τραπεζιού, δηλαδή όλα τα στοιχεία που συμπληρώνουν την αρχιτεκτονική του". Ο Ρόσι επιμένει πολύ σε μια μορφολογική απλοποίηση και στην άρνηση κάθε είδους πολυπλοκότητας, περιοριζόμενος στη χρήση "λιγοστών" μορφών και τυπολογικών στοιχείων. Αυτή η απλότητά του πάντως φορτίζεται με την προσωπική και τη συλλογική μνήμη και παίρνει απρόβλεπτες διαστάσεις και επεξηγήσεις, μέσα στις οποίες διαρθρώνονται τα "κομμάτια" της αρχιτεκτονικής του.

Εικ. 7. *Άλντο Ρόσσι, Κατοικίες στο Βερολίνο, 1981-88.*
Αργότερα, ο Ρόσι πειραματίστηκε πάνω στα χρώματα και τα υλικά, στο πλαίσιο μιας αρχιτεκτονικής, όμως, που συνεχίζει να βασίζεται στην επανάληψη λίγων αλλά βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων, τα οποία μεταφέρουν τις μνήμες από την ιστορία της πόλης.

Εικ. 8. *Ρικάρντο Μποφίλ (Ricardo Bofill) (1939 -), Κατοικίες στην περιοχή Μαρν Λα Βαλέ, 1979-82, Παρίσι.*
Ο Ισπανός Ricardo Bofill (Ρικάρντο Μποφίλ) κατά την περίοδο 1962-64 ασχολήθηκε έντονα με την έρευνα γύρω από το χώρο κατοικίας, αλλά αργότερα, αλλάζοντας πορεία, πρότεινε ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο βασισμένο στα μεσογειακά χαρακτηριστικά, υποστηρίζοντας έτσι περισσότερο τις τοπικές αξίες σε αντίθεση με το μοντέρνο κίνημα και το διεθνισμό της αρχιτεκτονικής. Η προσπάθειά του χαρακτηρίζεται από την επιθυμία του να αναζητήσει τη χαμένη αρχιτεκτονική της υψηλής ποιότητας διάφορων ιστορικών περιόδων και να τη μεταφέρει στις σημερινές συνθήκες των μεγάλων τεχνολογικών δυνατοτήτων. Με άλλα λόγια προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το σχέδιο μιας πόλης της εποχής του Μπαρόκ ή να αναπαραγάγει με προκατασκευασμένο τρόπο τα κτίρια της Αναγέννησης. Η αρχιτεκτονική του παίρνει και κοινωνικές προεκτάσεις: τα παλάτια πρέπει να χτίζονται όχι πια για τους άρχοντες αλλά για την εργατική τάξη, στα μεγάλα κενά των πόλεων δημιουργούνται πλατείες-καθιστικά που φιλοδοξούν να φέρουν τους ανθρώπους σε επικοινωνία με την πόλη τους, με την κουλτούρα της εποχής, με τη γειτονιά.

Εικ. 9. *Φρανκ Ο. Γκέρι (Frank O. Gehry, 1929-), Ισπανία, Μπιλμπάο, Μουσείο Γκουγκενχάιμ.*
Η ιδιαιτερότητα των υλικών (επένδυση με φύλλα τιτανίου) αλλά και των μορφών, η εικόνα της διάλυσης και της αποδόμησης, οι αντανακλάσεις του φωτός πάνω στις τεμνόμενες επιφάνειες δημιουργούν την εντύπωση ότι το κτίριο αυτό είναι ένα "λουλούδι" που κατασκευάστηκε στο εργαστήρι ενός σύγχρονου εφευρέτη. Σαν ένα μεταλλικό τριαντάφυλλο, δεσπόζει μέσα στη βιομηχανική πόλη της Βόρειας Ισπανίας, εντείνοντας έτσι τις αντιπαραθέσεις της σύγχρονης πόλης. Στο εσωτερικό του, όπου φιλοξενούνται σύγχρονα έργα της τέχνης, όλα κινούνται σε μια συνεχή ροή, σε ένα στροβίλισμα που φέρνει ζάλη, σε μια κίνηση που συνεχώς συναντά την αντίθετή της

λων" πληροφοριών και υπηρεσιών. Έτσι, ενώ η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής τα προηγούμενα πενήντα χρόνια είχε ακολουθήσει τη βιομηχανική ανάπτυξη, τώρα η αρχιτεκτονική πρέπει να αναμετρηθεί με την αυξανόμενη παραγωγή των εικόνων, μέσα από τους ηλεκτρονικούς επεξεργαστές, με τη δυνατότητα "ανάμειξής" τους και τη γρήγορη εναλλαγή τους.

Οι αρχιτέκτονες προτείνουν ποικίλες και συνεχώς νέες κατευθύνσεις, ενώ δε διστάζουν να ασπαστούν αμέσως και με ευκολία τον κάθε νεωτερισμό που θα εμφανιστεί. Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι οι νέες κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής δε βασίζονται στην προσπάθεια επίλυσης νέων προβλημάτων, αλλά ίσως στους κανόνες της αγοράς, η οποία συνεχώς επεκτείνεται και η οποία κυριαρχεί, όλο και περισσότερο, στην αρχιτεκτονική παραγωγή. Η αρχιτεκτονική της "Υψηλής Τεχνολογίας", οι απόψεις των "Ορθολογιστών αρχιτεκτόνων" και η Μεταμοντέρνα Αρχιτεκτονική αποτελούν μερικές από τις εκφράσεις των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Για την αρχιτεκτονική της "Υψηλής Τεχνολογίας" η τεχνολογία είναι ένα μέσο για να επιδειχθούν η πολυπλοκότητα στην άρθρωση επιφανειών και όγκων, ο μεγάλος τονισμός του κατασκευαστικού στοιχείου ή η έκθεση σε κοινή θέα του μηχανολογικού εξοπλισμού. Για τους "ορθολογιστές" η αρχιτεκτονική πρέπει να χαρακτηρίζεται από απλές μορφές, να χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά υλικά, ώστε να αναβιώσουν οι αξίες της προβιομηχανικής πόλης και να καταργηθεί το δόγμα "Η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία", που αποτέλεσε τη βάση της αρχιτεκτονικής των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

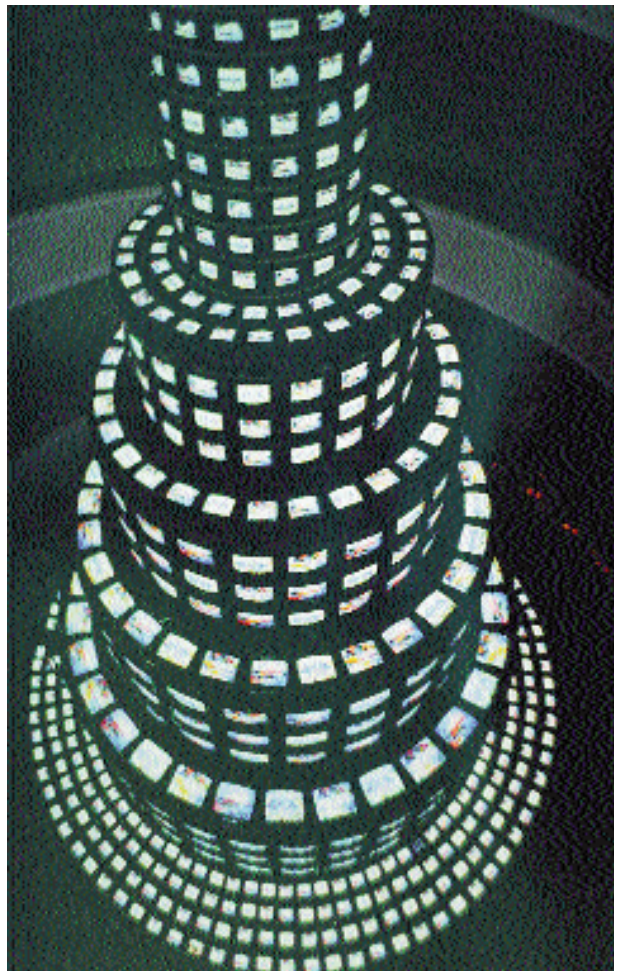
Το 1966 ο Ρόμπερτ Βεντούρι δημοσίευσε τη μελέτη που αποτελεί τη θεωρητική βάση του νέου εκλεκτικισμού, με τίτλο *Περιπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική - Ένα ήπιο Μανιφέστο*. Στο βιβλίο αυτό η περιπλοκότητα και η αντίφαση θεωρούνται ως αισθητικά επιτρεπτές. Ο κόσμος μπορεί να γίνει συναρπαστικός μέσα από την περιπλοκότητα και την αντιφατικότητά του και ο κάθε αρχιτέκτονας μπορεί να αναζητήσει και να βασιστεί σ' αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της αρχιτεκτονικής.

Το 1971 ο Τζαρλς Τζενκς στο βιβλίο του *Η γλώσσα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής* γράφει ότι η αρχιτεκτονική του Μεταμοντέρνου είναι πλουραλιστική, περιεκτική και χαρακτηρίζεται από ένα ριζικό εκλεκτικισμό. Το "πλουραλιστικό" σημαίνει ότι ένα πρόβλημα μπορεί να λυθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, και μάλιστα από το ίδιο πρόσωπο. Το "εμπεριεκτικό" σημαίνει ότι το μεταμοντέρνο αρχιτεκτόνημα είναι φτιαγμένο για όλους τους χρήστες, για να εξυπηρετεί όλες τις ανάγκες και όλα τα γούστα. Ο "ριζικός εκλεκτικισμός" σημαίνει ότι η μορφολογική έκφραση ενός έργου εξαρτάται από το κριτήριο επιλογής του αρχιτέκτονα, την επιθυμία του να συγκινεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερες μάζες χρηστών και θεατών, καθώς επίσης τη δυνατότητά του να χρησιμοποιεί όπως αυτός επιθυμεί διαφορετικά και προγενέστερα "στιλ", ανάλογα με τη διάθεσή του ή με τις επιταγές του αρχιτεκτονικού προβλήματος που προσπαθεί να λύσει κάθε φορά.

Video - Art

Η τέχνη του βίντεο θα μπορούσε να εξεταστεί στο κεφάλαιο όπου αναφέρθηκε η Εννοιακή Τέχνη. Εξετάζεται όμως εδώ, διότι στη δεκαετία του 1990 οι πολλές δυνατότητες της τέχνης του βίντεο την έκαναν μια από τις πιο διαδεδομένες τάσεις. Βίντεοπροβολές ή βίντεοεγκαταστάσεις είναι σήμερα από τα πιο "πρωτοποριακά" μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ιδεολογικά προέρχεται από τις αναζητήσεις της Εννοιακής Τέχνης και δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της προσπάθειας του καλλιτέχνη να καταργήσει τα όρια ανάμεσα στις τέχνες αλλά κυρίως ανάμεσα στο έργο της τέχνης και στον καλλιτέχνη. Δημιουργήθηκε επίσης στο πλαίσιο της άρνησης του καλλιτέχνη να δεχτεί το έργο του (γλυπτικό ή ζωγραφικό) ως ένα ακόμα προϊόν αγοράς και πώλησης. Η Βίντεο - Αρτ ήταν ακόμα ένας τρόπος απο-υλοποίησης του έργου τέχνης.

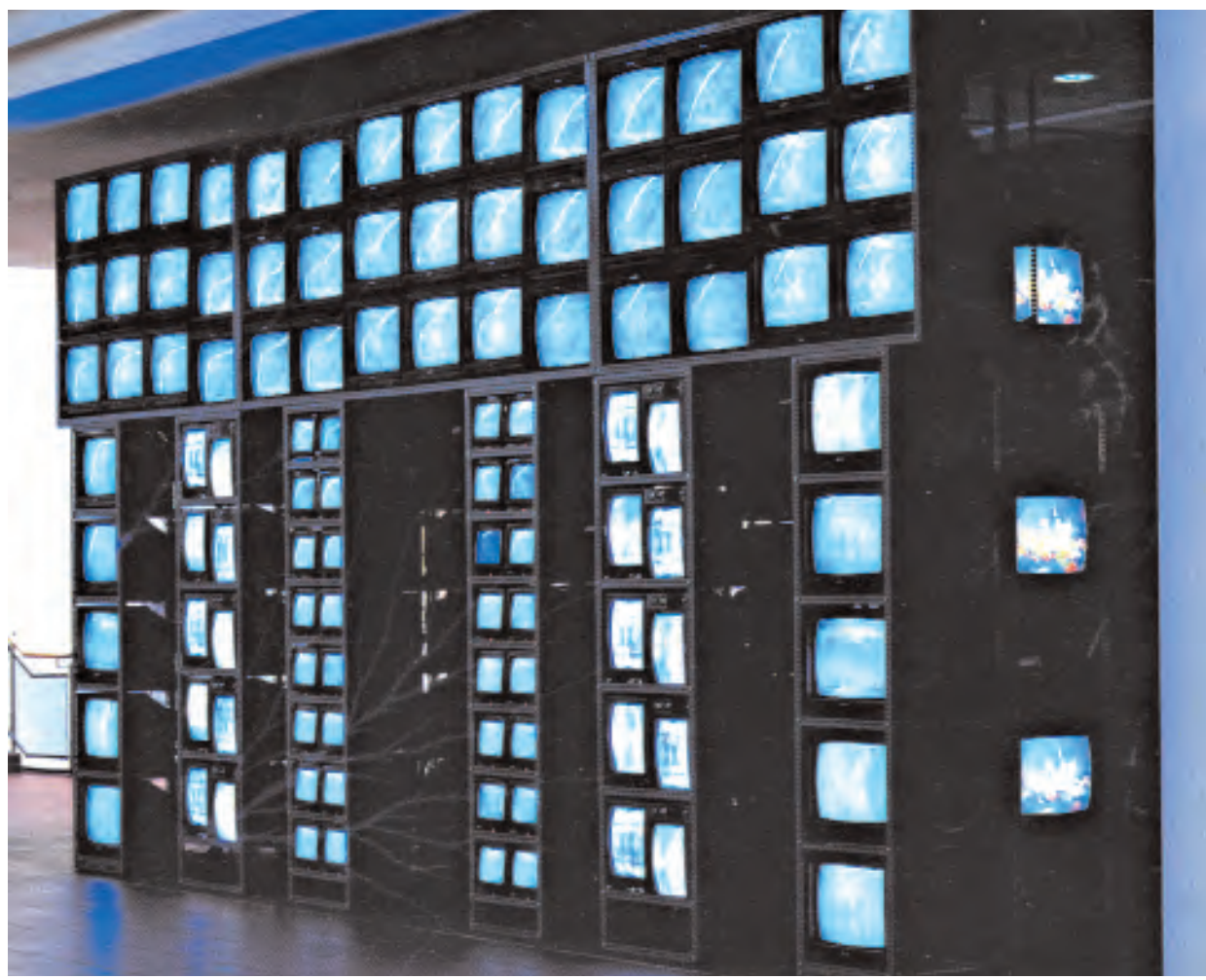


Εικ. 10. *Πάικ (Nam June Paik, 1932-), "Σταθμοί", 1994, Εγκατάσταση, Παρίσι, Αμερικάνικο Κέντρο.*

Οι βίντεο εγκαταστάσεις του Πάικ έχουν όλες γλυπτικό χαρακτήρα. Ο Πάικ δανείστηκε το διακεκομμένο ρυθμό των εκπομπών και το "μικροχρόνο" του MTV και των διαφημιστικών μηνυμάτων της τηλεόρασης και δημιούργησε ένα "γλυπτό" με πολλές οθόνες, στις οποίες οι εικόνες εναλλάσσονται με ιλιγγιώδη ταχύτητα. Εκπλήσσεται κανείς μπροστά στο αποτέλεσμα: παρά τη φρενίτιδα των εναλλασσόμενων εικόνων, το έργο δημιουργεί στο θεατή περιθώριο για στοχασμό

Εικ. 11. *Πάικ, "Η Πύλη του Βρανδερβούργου", Βίντεο Εγκατάσταση, 1992.*

Για τον Πάικ οι συσκευές τηλεοράσεων είναι αντικείμενα και θα έπρεπε να γίνονται αντιληπτά ως τέτοια. Με τις Βίντεο εγκαταστάσεις του μας εφιστά την προσόχη στους κινδύνους της καθημερινής παθητικής αφομοίωσης της τηλεοπτικής εικόνας. Η συνεχής της ροή ισοπεδώνει κάθε περιεχόμενο, από το πιο τραγικό ως το πιο δευτερεύον, και στον παθητικό θεατή αλλοιώνεται η κρίση και χάνεται η ευαισθησία του.



Το βίντεο ως τρόπος έκφρασης είχε πολλές δυνατότητες. Αφ' ενός εξυπηρέτησε μορφές της Εννοιακής Τέχνης (όπως τα χάπενιγνκς, τις περφόρμανς, την τέχνη του σώματος), στις οποίες ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται στο κοινό μία και μόνο φορά στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Όσο κι αν το εφήμερο ήταν το ζητούμενο του καλλιτέχνη, η καταγραφή των δρωμένων φάνηκε να εξυπηρετεί πολλές ανάγκες, και το βίντεο έδινε τη λύση. Αφ' ετέρου προσφέρθηκε ως καινούριο μέσο δημιουργίας έργου τέχνης, το οποίο σχολίαζε, αλλά κυρίως άλλαζε το ρόλο της τηλεόρασης, ανάγοντάς την σε ένα μέσον που απέδιδε αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο τώρα ήλεγχε ο καλλιτέχνης. Ο εικαστικός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε τη βιντεοκάμερα, όπως ο σκηνοθέτης, αλλά με διαφορετικό τρόπο.

Η μετάδοση του μαγνητοσκοπημένου έργου έκανε, όσο ήταν δυνατό, άμεση την επαφή ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του. Ο θεατής δεν είχε μπροστά του πια το έργο -γλυπτό ή ζωγραφικό πίνακα- χωρίς τον καλλιτέχνη. Τώρα έβλεπε σε εικόνα την ίδια την ιδέα του καλλιτέχνη αλλά και τον ίδιο να την εκφράζει σε μια συμπεριφορά ή σε μία απλή χειρονομία (όταν εκφραστής της ιδέας του στο βίντεο ήταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης).

Στόχος των καλλιτεχνών της Βίντεο - Αρτ είναι η ενεργοποίηση διαδικασιών σκέψης. Η απομόνωση της εικόνας - μιας στιγμής που επαναλαμβάνεται διαρκώς - και η απόσπαση της οθόνης της τηλεόρασης από το σαλόνι στην γκαλερί ή στο μουσείο ενεργοποιούν το θεατή να σκεφτεί μπροστά σε ένα μέσο που εκ των πραγμάτων έχει δεχτεί παθητικά.

Υπάρχουν έργα, όπως αυτά του πρωτοπόρου της Τέχνης του Βίντεο Κορεάτη Ναμ Τζουν Πάικ, στα οποία ο ίδιος ο θεατής μπορεί να επέμβει και να αλλάξει τις εικόνες είτε πατώντας ένα διακόπτη είτε μιλώντας σε ένα μικρόφωνο. "Η τηλεόραση μας επιτίθεται μια ζωή, τώρα ήρθε η ώρα της αντεπίθεσης" έλεγε ο ίδιος.

Στο έργο βίντεο ο χώρος παρουσίασης παίζει σημαντικό ρόλο. Οι βίντεο-εγκαταστάσεις ή τα βίντεο γλυπτά εκμεταλλεύονται το χώρο στον οποίο είναι τοποθετημένες οι οθόνες. Επειδή η πηγή φωτός είναι η οθόνη, το περιβάλλον γύρω από αυτήν είναι σχεδόν στη σκιά. Η ακτινοβολία της οθόνης καθοδηγεί την προσοχή του θεατή. Με γλυπτικά στοιχεία ή με προβολές πάνω σε ολόκληρο τοίχο σκοτεινής αίθουσας ο θεατής βιώνει το χώρο ως πραγματική εμπειρία.

Ο χρόνος στη Βίντεο - Αρτ είναι συμβατικός και δεν αντιγράφει το χρόνο του κινηματογραφικού έργου, που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του πραγματικού χρόνου.

Τέλος, στη Βίντεο - Αρτ, πολύ σημαντικό ρόλο παίζει ο ήχος. Η μοντέρνα τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα για μετατροπές και συνδυασμούς εικόνας και ήχου, καθώς οι καλλιτέχνες προχώρησαν στο βίντεο συνθεσάιζερ, που είχε τη δυνατότητα να δίνει επεξεργασμένους σχεδιασμούς χρωμάτων, σχημάτων και ήχου. Το αποτέλεσμα έχει μεγαλύτερη ένταση, και ο θεατής περιβάλλεται τόσο από την εικόνα όσο και από τον ήχο, που προεκτείνονται σε χώρο και χρόνο.

Η Δεκαετία του 1990: Υποκειμενισμός και Διεθνοποίηση

Τα δορυφορικά μέσα επικοινωνίας, οι Ηλεκτρονικοί Υπολογιστές και το Διαδίκτυο κυριαρχούν στη δεκαετία του '90, και η Διεθνοποίηση είναι το επικρατέστερο θέμα της εποχής. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη μοιάζει να εκφράζει έναν υποκειμενισμό που αξίζει να παρατηρήσει κανείς. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα παρουσιάζεται ετερογενής και πολλές φορές, αντιφατική.

Από τη μια μεριά οι τεχνικές, τα μέσα έκφρασης, ποικίλλουν από τα πιο παραδοσιακά γλυπτά, ζωγραφικά, χαρακτικά έργα έως τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά: από την ψηφιακή φωτογραφία και το βίντεο ως τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και την τέχνη της ιστοσελίδας. (Αν και το Διαδίκτυο, με τις δυνατότητές του δε φαίνεται να έχει ακόμα τραβήξει την προσοχή των καλλιτεχνών, όχι τουλάχιστον στο βαθμό που η Εννοιακή Τέχνη της δεκαετίας του 1960 χρησιμοποίησε, και μάλιστα πρωτοποριακά, το βίντεο).

Εικ.12. *Τζόναθαν Μπορόφσκι "Ανθρωπος που περπατάει πρός τον ουρανό", fiberglass, αλουμίνιο, βαμμένο ατσάλι, Κάσελ, 1992.*

Δε φαίνεται να υπάρχουν θεωρίες που να αγκαλιάζουν μορφές τέχνης, ούτε καλλιτέχνες που να πρόσκεινται σε θεωρίες. Δε διακρίνονται πρωτοπορίες, και, αν εμφανίζονται κάποιες ομάδες, δεν έχουν τη μαχητικότητα των προηγούμενων πρωτοποριών, που αγωνίζονταν για καινούριες μορφές στην τέχνη και για καινούριες δομές στην κοινωνία. Διακρίνονται άτομα, μεμονωμένοι καλλιτέχνες σε μοναχικές πορείες, σε έναν αγώνα επιβίωσης μέσω της υποκειμενικής έκφρασης, χωρίς αναζητήσεις αντικειμενικής γλώσσας για την τέχνη (και επομένως και για τη ζωή).

Η υποκειμενική αυτοέκφραση μοιάζει να είναι αυτοσκοπός στην ανάγκη του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει (και υπαρξιακά να επιβιώσει) μέσω της τέχνης του. Το γεγονός αυτό αποτελεί αντίφαση (ίσως και αντίδραση) μπροστά στην έννοια της Διεθνοποίησης, που φαίνεται να δυναμώνει ολοένα. Υπάρχουν ιστορικοί που διαβλέπουν την απομάκρυνση από τον ευρωκεντρισμό και τη διεύρυνση, τον επηρεασμό αλλά και την αναζωογόνηση του δυτικού πολιτισμού από την τέχνη του τρίτου κόσμου, στο πλαίσιο της πολιτισμικής διάχυσης.

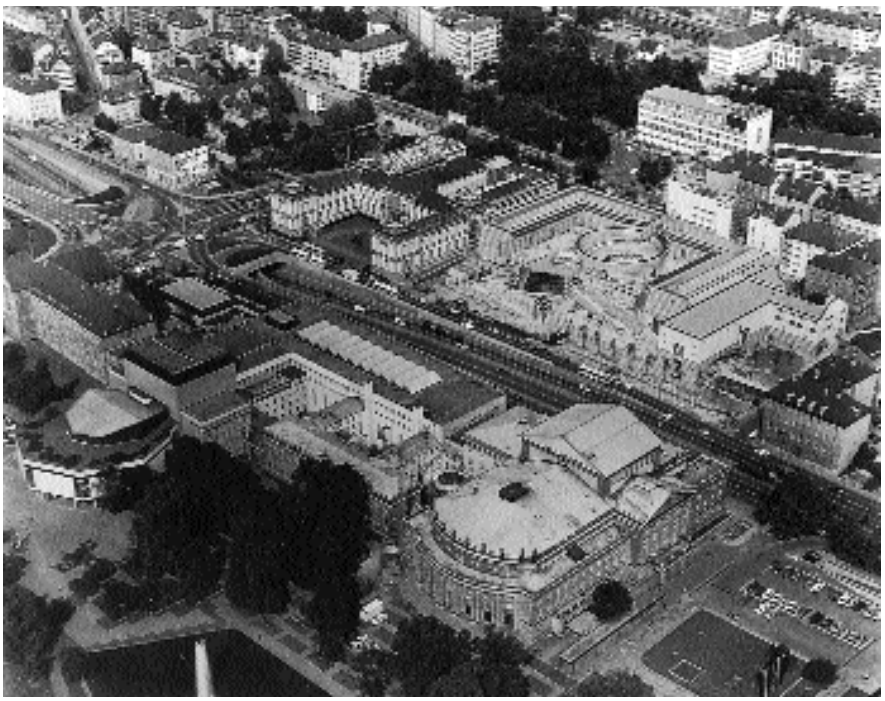
Όπως κι αν είναι, η τέχνη σήμερα μοιάζει να είναι η τελευταία έπαλξη ατομικών επιλογών, και η επιθυμία προσωπικής έκφρασης μέσω της τέχνης η τελευταία διέξοδος στο προσωπικό αδιέξοδο του καθενός.

Τα documenta ξεπήδησαν από την ιδέα του καλλιτέχνη και καθηγητή Πανεπιστημίου από το Κάσελ, Άρνολντ Μπόντε. Η "Παρουσίαση της Τέχνης του 20ού αιώνα" ιδρύθηκε λίγα χρόνια μετά τη λήξη του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου σε μια προσπάθεια να αναπληρώσει την πολιτιστική φτώχεια της εποχής και να επαναφέρει τη Γερμανία στο κύριο ρεύμα της διεθνούς τέχνης. Το 1955, με τη βοήθεια μιας επιτροπής, ο Μπόντε οργάνωσε την πρώτη και σημαντικότερη μεταπολεμική παρουσίαση της διεθνούς πρωτοπορίας.

Τα πρώτα documenta ήταν μία αναδρομική έκθεση που συμπεριλάμβανε έργα από όλα τα σημαντικά κινήματα του 20ού αιώνα (Φοβισμός, Εξπρεσιονισμός, Κυβισμός, Μπλε Καβαλάρης, Φουτουρισμός) και καλλιτέχνες από τους σημαντικότερους όπως τον Πικάσο, τον Ματίς, τον Καντίνσκυ, τον Μούρ και άλλους. Μία έκθεση που επισκέφθηκαν 130.000 επισκέπτες και που δημιούργησε ένα forum για την σύγχρονη τέχνη. Ενθαρρυμένος από την επιτυχία της έκθεσης, ο Μπόντε αποφάσισε να στήσει μία δεύτερη έκθεση στα 1959, διαμορφώνεται έτσι την παράδοση να παρουσιάζεται στο Kassel κάθε τέσσερα χρόνια. Ως τα documenta 4, το 1968, η έκθεση διευθυνόταν από τον ιδρυτή της ο οποίος σε συνεργασία και με άλλους σημαντικούς ιστορικούς της τέχνης, κατέστησαν τα documenta ένα σεισμογράφο που κατέγραφε τις σύγχρονες τάσεις στην τέχνη. Από το 1972, μία διεθνής επιτροπή ορίζει ένα διευθυντή διεθνούς κύρους για κάθε διοργάνωση. Το 1997, η Κατρίν Ντέηβιντ ήταν η πρώτη γυναίκα που επελέγη για αυτή τη θέση. Κάθε documenta χρωματίζεται από την προσωπικότητα του διοργανωτή και τις προσωπικές του αντιλήψεις. Αυτό κάνει τα documenta όχι μόνο ένα τόπο συγκέντρωσης έργων που ανήκουν στις σύγχρονες τάσεις της τέχνης αλλά και μία ευκαιρία πραγματοποίησης νεωτεριστικών ιδεών που επηρέαζε τη διεθνή τέχνη. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων τεσσάρων δεκαετιών, τα documenta έγιναν ένας θεσμός που πηγαίνει πολύ πιο πέρα από την απλή παρουσίαση σύγχρονων έργων. Κάθε 5 χρόνια, ένας διάλογος για τη διεθνή τέχνη αναπτύσσεται στο "Μουσείο των 100 ημερών" στο Κάσελ. Οι δυναμικές του διαλόγου αντανακλούν τις προσδοκίες που και η κοινωνία έχει για την τέχνη.

Αποσπάσματα από το περιοδικό *ARTI, η Τέχνη σήμερα*, τεύχος 10, 1992.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ



Εικ. 13. *Τζέιμς Στέρλινγκ (James Stirling, 1926 - 1992), Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη.*

ΤΖΕΙΜΣ ΣΤΕΡΛΙΝΓΚ

Ο Τζέιμς Στέρλινγκ θεωρείται ένας από τους "τελευταίους δασκάλους" της αρχιτεκτονικής.

Το έργο του η "Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης" στη Στουτγάρδη, αποτέλεσμα ενός διεθνούς διαγωνισμού το 1977, συγκεκριμενοποιεί ίσως τα κυριότερα σημεία του αρχιτεκτονικού προβληματισμού του Στέρλινγκ.

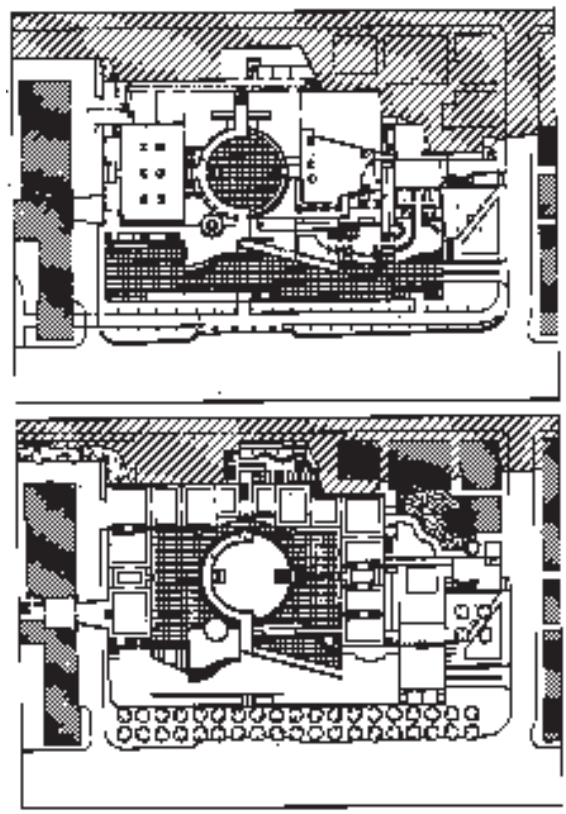
Το κτίριο, που κατασκευάστηκε την περίοδο 1980-83, περιλαμβάνει τους εκθεσιακούς χώρους της Νέας πτέρυγας της Πινακοθήκης, ένα Θέατρο, μια Σχολή Μουσικής, χώρους γραφείων, βιβλιοθήκη και ένα αναψυκτήριο.

Μερικές κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής μελέτης, σε σχέση με την ένταξη του κτιρίου στο χώρο, ήταν: 1) η ελεύθερη διαδρομή των κατοίκων της περιοχής μέσα από το χώρο του νέου Μουσείου, μια που το Μουσείο θεωρείται δημόσιος χώρος, 2) η συνέχεια του δημόσιου πεζόδρομου μπροστά από το κτίριο, έτσι ώστε να μην εμποδίζει το νέο κτίριο το γύρω χώρο όπως αυτός είχε διαμορφωθεί από το 19ο αιώνα, 3) η διατήρηση της σχέσης κτιρίων - δρόμου με τα προϋπάρχοντα κτίρια, 4) η παράλληλη τοποθέτηση του κτιρίου προς την κεντρική οδική αρτηρία που περνά ακριβώς μπροστά.

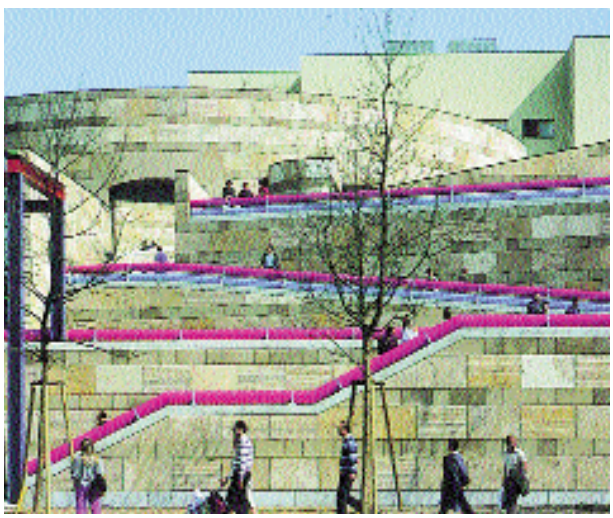
Οι προσπάθειες του Στέρλινγκ να δημιουργήσει μια σχέση ανάμεσα στα κτίρια και στον περιβάλλοντα χώρο καθορίζουν το βασικό οργανωτικό στοιχείο της κάτοψης του κτιρίου. Το Μουσείο οργανώνεται γύρω από ένα κυκλικό αίθριο, που λειτουργεί και ως δημόσιος δρόμος, επιτρέποντας στους κατοίκους της διπλανής γειτονιάς να χρησιμοποιούν το Μουσείο ως καθημερινό πέρασμα. Τα στοιχεία που χρησιμοποιεί για την απόδοση της μορφής του κτιρίου βασίζονται και αυτά στη σχέση τους με τα κτίρια που βρίσκονται γύρω του.

Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική η οποία αντα - νακλά και διαλέγεται με το προϋπάρχον, η οποία παραπέμπει το θεατή συνεχώς στην ανάγνωση αυτού που ήδη βρίσκεται εκεί, σαν να θέλει να τονίσει τη σημερινή αδυναμία της να βρει τις μορφές που χρειάζεται. Για παράδειγμα, οι υπερβολικές και έντονα χρωματισμένες κουπαστές από τις ράμπες όχι μόνο τονίζουν τον άξονα πρόσβασης, αλλά διατηρούν το κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό τους, που είναι "να προφυλάσσουν το κτίριο, την αρχιτεκτονική, το Μουσείο", από το δρόμο ταχείας κυκλοφορίας: από την τεράστια οδική αρτηρία που κόβει στα δύο την καρδιά της πόλης της Στουτγάρδης.

Πώς θα μπορούσε εδώ να τοποθετηθεί ένα απλό στοιχείο προσποιούμενο μια ειρηνική αποδοχή της έκρηξης, του θορύβου και της ταχύτητας που συντελείται ακριβώς δίπλα;



Εικ. 14. *Τζέιμς Στέρλινγκ (James Stirling, 1926 - 1992), Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη.*



Εικ. 15. *Τζέιμς Στέρλινγκ (James Stirling, 1926 - 1992), Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη.*

Εικ. 16. *Τζέιμς Στέρλινγκ (James Stirling,1926 - 1992), Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης στη Στουτγάδη.*

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΜΠΙΛ ΒΑΪΟΛΑ

Ο Βαϊόλα είναι Αμερικανός καλλιτέχνης της Βίντεο - Αρτ γεννημένος στη Ν.Υόρκη. Σήμερα ζει και εργάζεται στην Καλιφόρνια. Με το βίντεο και τα ηλεκτρονικά μέσα άρχισε να ασχολείται από το 1972. Από την πρώτη του ήδη ατομική έκθεση παρουσιάζει εγκαταστάσεις με οθόνες βίντεο. Εκθέτει σχεδόν κάθε χρόνο στα μεγαλύτερα μουσεία μοντέρνας τέχνης τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη.

Στα έργα του πειραματίζεται μεθοδικά με τις δυνατότητες της ηλεκτρονικής εικόνας. Μέσα από την επανάληψη της προβολής της εικόνας και την υπνωτιστική της δράση προσπαθεί να αφυπνίσει στο θεατή εικόνες κρυμμένες στο ασυνείδητο (μοναξιά, κούραση, λήθη κ.ά) . Η οθόνη έτσι γίνεται ο νοητός καθρέφτης των συναισθημάτων του.

Ο Βαϊόλα αλλοιώνει την έννοια του χρόνου. Ο χρόνος στη βίντεο εγκατάσταση δεν είναι ο πραγματικός ή έστω ο συμβατικός χρόνος της τηλεόρασης, αλλά έχει μια άλλη έκταση, μέσα στην οποία ο θεατής πρέπει να θεμελιώσει τη σχέση του τόσο με την εικόνα όσο με τα διάφορα στοιχεία από τα οποία αποτελείται η εγκατάσταση.

Στο έργο του “Ακατάπαυστη Ικεσία” ο Βαϊόλα παρουσιάζει έναν κύκλο ζωής (γέννηση-θάνατο, σύμπαν-σκοτάδι), κατά τη διάρκεια ενός εικοσιτετραώρου. Οι εικόνες που εμφανίζονται στην οθόνη κάνουν έναν κύκλο δώδεκα ωρών και είναι προγραμματισμένες να επαναλαμβάνονται δύο φορές την ημέρα, εφτά μέρες την εβδομάδα και να συνοδεύονται από αποσπάσματα του ποιήματος “Τραγούδι του εαυτού μου”. Οι εικόνες εμφανίζονται ισχυρές τη νύχτα, ενώ την ημέρα ατονούν, και ακούγεται μόνο η απαγγελία. Η κάθε εικόνα αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας, και έτσι το έργο καθίσταται ένα σχεδόν σύγχρονο *Βιβλίο των Ωρών*, το βιβλίο προσευχών του 15ου αιώνα, το οποίο συνήθως ήταν εικονογραφημένο με αναπαραστάσεις των εποχών του χρόνου.

Εικ. 18. *Μπιλ Βαϊόλα (Bill Viola, 1951-), "Η Ακατάπαυστη Ικεσία", 1992, προβολή βίντεο, διάρκεια 12 ώρες.*

Εικ 19. *Ποντόρμο (Pontormo), "Η Επίσκεψη", (1528), λάδι σε μουσαμά, 2,02 x 1,56 μ., Καρμινιάνο, εκκλησία Αγίου Μιχαήλ.*

Εικ. 20. *Μπίλ Βαϊόλα, "Ο Χαιρετισμός", (1995), Βίντεο εγκατάσταση, προβολή 2,82x2,41 μ.*
Με αφορμή το έργο του Ποντόρμο ο Βαϊόλα δημιούργησε, με ηθοποιούς και σε ανάλογο σκηνικό, μια συνάντηση συγχρόνων γυναικών. Η αργή κίνηση της ταινίας και το μέγεθος της προβολής δημιουργούν μια σύνθεση που στέκεται πέρα απο το χρόνο.

18

19

20

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Με τη βοήθεια της φωτοτυπίας μεγεθύνετε φωτογραφίες των συμμαθητών σας και γεμίστε τους τοίχους του σχολείου. Γράψτε άρθρο στην τοπική εφημερίδα για το Φωτογραφικό Ρεαλισμό.
2. Ζητήστε άδεια από τους αρμοδίους για να ζωγραφίσετε κάποιους τοίχους της πόλης με γκράφιτι.
3. Χρησιμοποιήστε μία βιντεοκάμερα - αν υπάρχει - και δημιουργήστε Βίντεο - Αρτ. Οργανώστε πολιτιστική εκδήλωση και εξηγήστε στο κοινό τι είναι αυτή η μορφή τέχνης, την ώρα που θα παίζεται η ταινία σε οθόνη τηλεοράσεως.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το φωτογραφικό υλικό του βιβλίου προέρχεται από εκδόσεις διάφορων εκδοτικών οίκων.
Το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο τους ευχαριστεί θερμά.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

M. C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1989.

Χ., Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη*, 2 τόμοι, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1991.

E. H. Gombrich, *Ιστορία της Τέχνης*, μετ. Λ. Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1994.

Κ. Τζ. Αργκάν, *Ιστορία της Τέχνης*, μετ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999.

H. H.Arnanson, *Ιστορία Σύγχρονης Τέχνης*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονική 1995.

Τζ.,Φλεμινγκ, Χ., Χόνορ, *Ιστορία της Τέχνης*, μετ. Α. Παππάς, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1991.

Μ., Χολινγκσγουόρθ, *Η τέχνη στην ιστορία του ανθρώπου*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1998.

Μ. ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μετ. Λ. Παπαματθεάκη, εκδ.Οδυσέας, Αθήνα, 1983.

Α., Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, 4 τόμοι, εκδ. Κάλβος, Αθήνα.

Χ., Ρηντ, *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1986.

Πανεπιστήμιο Οξφόρδης, *Λεξικό Τέχνης και Καλλιτεχνών*, 2 τόμοι, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Μαθιόπουλος (επιμ.) *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1999.

Χ. Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1974.

Χ. Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1979.

Γ., Σακελλαράκης, Χ. Ντούμας κ.ά., *Η αυγή της ελληνικής τέχνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

Ν. Πανσελήνου, *Βυζαντινή Ζωγραφική*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.

Α. Κωτίδης, *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

Ν. Μισιρλή, *Ελληνική Ζωγραφική 18ος-19ος αιώνας*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1993.

Χ., Χρήστου, *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 20ού αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.

Η. Μυκονιάτης, *Ελληνική Τέχνη, Νεοελληνική Γλυπτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.

Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, 3 τόμοι, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 1979.

Π. Τουρνικιώτη (επιμ.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1994.

Χ. Μπούρα, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. Συμμετρία, Αθήνα 1991.

Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή & Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική σην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001.

Χ. Μπούρα, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, τόμος Β΄ *Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και τη Δυτική Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα*, εκδ. Μέλισσα , Αθήνα 1994.

Richard Krautheimer, *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, μετ. Φ. Μαλλούχου-Τούφανο, Μορ - φωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1991.

Μ. Μπίρης, Μ.Καρδαμίτση-Αδάμη, *Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001.
Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984.
Ε. Φεσσά - Εμμανούηλ, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001.
K. Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, μετ. Θ.Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1987.
Bill Reisebero, *Ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής*, εκδ. Φόρμα, Αθήνα.
Ρ. Φυρντώ - Τζόρνταν, *Ιστορία της αρχιτεκτονικής*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1981.
Ου. Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα1977.
Ουίτφορντ Φ., *Μπαουχάους*, εκδ. Υποδομή, 1993.